الجمهوريّة التّونسيّة
وزارة التّربية

عيون الأدب

لتلاميذ السنة الثانية من التعليم الثانوي

الجزء الثّاني

تأليف

منية قاره بيبان
متفقّدة أولى للمدارس الإعداديّة والمعاهد

سامي الرحموني
متفقد المدارس الإعداديّة والمعاهد

مجيد الشارني
متفقد أوّل للمدارس الإعداديّة والمعاهد

محمد المومني
مدرّس مبرّز

تقويم

الهادي بوحوش
متفقّد عامّ للتربية

الصّادق بن عمران
متفقد عامّ للتربية

المركز الوطنيّ البيداغوجيّ

مقدّمـــــــــة

تلميذتنا، تلميذنا... ها قد بلغتما من مدارج الدّرس مرقى جديدا أذكى في النّفس جذوات تفكير جديدة وحاجات متجدّدة إلى الجمال وبحثا أعمق عمّا يؤصّل الكيان فتفتّحت فيكما القرائح طلبا لآفاق جديدة كانت أولى معالمها ماثلة في ما اخترتماه من مسارات الدّراسة ومسالكها اختيارا لا نملك إلاّ أن نباركه وندعمه راجين لكما التّوفيق فيه بل التفوّق والبروز...

تلميذتنا، تلميذنا... لعلّكما تتساءلان عن هذا الكتاب الجديد الذي وُضع لمادّة العربيّة عنوانا وخيارات تأليف وسبل استفادة. وهو تساؤل مشروع لأنّه مسار أوّل من مسارات عِشرة لكما مع هذا المؤلَّف نرجو لها أن تكون مثمرة دافعة إلى الخلق والإبداع والتفكير المنظّم الهادئ الرّصين والقدرة على طرح السّؤال سبيلا من سبل الظّفر ببرد اليقين...

تلميذتنا، تلميذنا... ينتسب هذا الكتاب إلى جيل جديد من البرامج استقامت لنا جرّاء التفكير في ما يحتاج إليه درس العربيّة منّا اليوم من تجديد في المقاربة وسعي إلى الوفاء لمبادئ تربويّة وعلميّة إليكما أهمّها :

* طبيعة المادّة بما هي فرع من مجال اللّغات الذي ينعقد على التّواصل مهارة لا تمام لها إلاّ بالقراءة والكتابة والمشافهة. وهو ثالوث حرصنا على احترام مقتضياته المعرفيّة والمنهجيّة والمهاريّة احتراما جلّته أبواب الكتاب في بنيتها العامّة ومحتوياتها العلميّة والتعلّميّة.

أمّا مهارة القراءة، فقد جسّدناها انتقاء لمنتخبات من عيون أدبنا العربيّ قديمه وحديثه منظومه ومنثوره انتقاء لعلّه السرّ الأوّل في تسمية الكتاب. وقد حرصنا في هذا على أن تكون المنتخبات وفيّةً لأهداف البرنامج مستجيبةً لما تحتاجانِ إليه في مثل هذه السنّ محترمةً لما حصل لديكما من مكتسبات ميسّرةً لما من شأنه أن ينمّيَ المهارات ويُذكي التفكير ويستميل القلوب.

وأمّا مهارة الكتابة، فقد جعلناها حاضرة في جلّ نصوص الكتاب الأدبيّة إن لم نقل كلّها وذلك من خلال أنشطة تستدعي التدوين وتتطلّب الفهم والتّفكيك والتّصميم فالتّحرير. كما جعلنا هذه المهارة حاضرة من خلال ورقات منهجيّة أردناها حاملة لوجهين متلازمين: فهي تقدّم للقراءة مفاتيح ليس لأحد غنى عنها في مقاربة النصّوص مقاربة تفي بهويّاتها أيّا كانت مداخل التعامل معها سواء فيها المداخل الأغراضيّة أو الأجناسيّة أو التاريخيّة أو الأدبيّة العامّة...، وهي إلى ذلك سبيل لاكتساب آليّات في التحليل يُبنى بها التّحرير أيّا كان مقامه المدرسيّ : نعني بذلك التحليلَ الأدبيَّ والمقالَ ودراسةَ النصّ.

أمّا مهارةُ التّواصلِ الشّفويّ، فهي وإن كانت لمهارة القراءة أختا، فإنّها المهيمنة على القضايا الحضاريّة وعلى ما اخترناه لها من سندات وأجهزة بيداغوجيّة جَهِدْنَا في أن تكون مدعاة للتّحليل والاختلاف في المواقف اختلافا يكون في ذاته مثيرا لنقاش تنمو به مهارة التّواصل الشّفويّ احتراما لآداب الحوار ومقتضياته واستعمالا سليما للّسان العربي تُدرك من خلاله قُدرة هذه اللّغة العريقة على مواكبة العصر. وهذا الهدف الأخير جلّيْنَاهُ أكثر من خلال ورقات لغويّة ذَيَّلْنَا بها الكتاب وجعلناها لدروس اللّغة منطلقا وحصيلة لعلّ في ثناياها ما يُتيح مزيد التمكّن من نظام لغتنا العربيّة وآليّاتها النّظميّة التي جعلتها لغة عقليّة منطقيّةً المعنى فيها كامن في ما ينتظمها من أبنية نحويّة وصيغ صرفيّة.

* أهداف المادّة وما ترومه من رهانات جوهرها تأصيل المتعلّم في هويّته الحضاريّة، والإسهام في نحت شخصيّته نحتا ينبذ التعصّب والانغلاق ويؤمن بالانفتاح الخلاّق على الآخر وثقافته، وتمكينه من الأدوات المنهجيّة والفكريّة التي تجعله "يتعلّم كيف يتعلّم".

* طريقة بناء البرنامج ومداخله المتنوّعة التي كان فيها الحرص على الجمع بين مقولات تعلّميّة مختلفة ترى للنصّ الصّدارة في الحضور وموضوعَ تعلّم وسندَ بناء للدّلالةِ وحقلاً لاختبار طرائق مختلفة في القراءة ومنظومةً علاميّة لها عصرٌ أدبيّ يحتضنها ويقرّر لها سننها وأغراضها و مثالٌ أجناسيّ تنتسب إليه وأشكالٌ تميزها من غيرها وتجعلها ناطقة برؤى أصحابها للعالم والكون ومواقفهم من الحياة والموت والقيم والتاريخ والإنسان والفنّ...
* ما عهدناه من كتب النّصوص وما حصل لنا من إفادات تتعلّق بمواطن إجادتها وبعض عثراتها تصوّرا وبناء. وهو ما قد يجعل قارئ هذا الكتاب من أهل الذّكر يجد فيه ريح القديم ويلمس فيه جدّة لا ندّعي قصب السّبق فيها، إن هي إلاّ قراءة للبرنامج من بين أُخَرٍ ما استقامت لنا لولا عون مقوّمي الكتاب وما أفدنا منهما من سديد النّصح وطيّب التوجيه وبنّاء النّقد.
* ما تحتاج إليه قراءة النّصوص مدرسيّا من أركان تؤطّر المسائل المدروسة وتتوّجها وتحتضن في النّصوص طبيعتها التعليميّة بما هي منطلقات للإلمام بقضايا الأدب وآليّات القراءة وبناء الدّلالة وبما هي فرص لإثراء الزّاد بما تمّ إنجازه من بحوث ودراسات انتقينا فيها ما رأيناه وثيق الصّلة بهواجس البرنامج ومشاغله. وهو ما يدرك في الكتاب في مواضع متعدّدة بعضها مهّد للمحاور وبعضها الآخر قدّم للنّصوص أو توّجها في شذرات هي نصوص على النّصوص علّها تريح النّفس وتشحذ العقل وتكشف بعضا من عيون حضارتنا العربيّة القديمة – وقد كان فيها للخبر سلطانه – وشيئا من حديث النّقد رأينا فيه فتحا لآفاق القراءة وبناء الدّلالة.
* نظريّة الأدب وعلوم النصّ وما أفادتنا به من مقاربات متنوّعة وطرائق في القراءة والتحليل مختلفة تُدرك أصداؤها من خلال مكوّنات الجهاز البيداغوجيّ المصاحب للنّصوص وهو جهاز انبنى على أركان تدرّجت محتوياتها من تذليل صعوبات المعجم في النصّ تذليلا منطلقه ردّ الكلمة إلى جذرها فصيغتها وحضورها القاموسيّ والسّياقيّ في النصّ، إلى الحفز على التفكيك مرحلة تأسيسيّة في التّعامل مع النّصوص، فالدّعوة إلى تحليل لا تُدرك فيه دلالات النصّ ومقاصده إلاّ بالانطلاق من مبانيه، فالتّقويم مرقى عرفانيّا أردناه ركنا ثابتا من حيث الحضور متنوّعا من حيث المشاغل والقضايا، فالتوسّع سبيلا لتجاوز النصّ وتوسيع آفاق القراءة دون العدول عن النصّ عدولا صريحا إذ رمنا بهذا النشاط تعهّد أمرين لازمين لدرس الأدب: الآليّات العرفانيّة اللاّزمة لفهم النّصوص ومحاورتها والهاجس الثقافيّ الذي رأيناه بُعْدًا ضروريًّا لدرس العربيّة إذ به تتعمّقُ المعرفةُ بالنصّ وعوالمه وقضاياه وسياقات إنتاجه وتقبّلِهِ وآفاقه.

تلميذتنا، تلميذنا... هذه – في تقديرنا – أهمّ منطلقاتنا في تأليف الكتاب وجمع مادّته ولسنا نرجو من خلال هذا العمل إلاّ ردّ بعض الجميل إلى مدرستنا التونسيّة بتمكينكما من مادّة تسهم، ولو بقدر يسير، في بناء جيل نؤمن به ونراهن عليه حافظا لهذه البلاد العزيزة رافعا لرايتها ضامنا لامتداد إشعاعها على الثّقافة الإنسانيّة قادرا على بناء صرح من القيم والعلوم الدّهر عاجز عن الكيد له لأنّه ضارب في أعماق التاريخ متطلّع أبدًا إلى مستقبل أفضل.

تلميذتنا، تلميذنا... ما كان لـ "عيون الأدب" أن يخرُج على هذه الشاكلة كتابًا رمْنَا لَهُ الجمعَ بيْنَ المتعةِ والإِفَادةِ لوْلاَ جُهودُ أعضاء المركز الوطني البيداغوجي الّذين وجدْنَا فيهمِ التفهُّمَ والحِرْصَ على جماليّة الإخراج ونجاعة التّصميم.

تلميذتنا، تلميذنا... نرجو لأنفسنا التوفيق في ما أنجزنا ومنكم الرّضى عمّا صنعنا ولكم الإفادة والاستفادة ممّا دوّنّا. وفّقنا اللّه وإيّاكم إلى ما فيه خيركم وخير بلادنا العزيزة وجعلكم دائما عقولا نيّرة تؤمن بالمعرفة ووقعها في بناء التّاريخ وإنشاء العالم إنشاء جديدا متجدّدا.

المؤلّفون



المحور الرّابع

الرّومنطيقيّة في الأدب العربي

فهرس المحور الرّابع

الرّومنطيقيّة في الأدب العربيّ

ترتيب النّصوص			العنوان	مراكز الاهتمام
I – النصوص التمهيدية				
1			الرّومنطيقيّة والكلاسيكيّة	القلب بديل عن العقل
2			نشأة الرّابطة القلميّة	الحاجة إلى التّجديد–عوامل نشأة الرّابطة القلميّة – أهداف جماعة الرّابطة
3			حركة أبولّلو أو الحداثة النظريّة	هاجس النهوض بالشّعر العربي – جوانب من تجديد الجماعة.
II - النّصوص المختارة				
1	خصائص الكتابة عند الرّومنطقيّين	مفهوم الأدب ومنزلة الشّاعر	الشاعر	صورة الشّاعر - شعريّة الخطاب النثريّ
2			الشاعر	الشّاعر النبيّ - من خصائص الإيقاع عند الرّومنطيقيّين
3			ياشعر	موقع الشّعر من الشّاعر
4			ملكة الخيال	الخيال والإبداع عند الرّومنطيقيّين
5			عش للجمال	الجمال قيمةً كونيّة وعمادًا للأدب الجديد
6			الفنّ الجميل	مصادر التجربة الشعريّة ومنزلة الفنّ
7			قلت للشّعر	من خصائص الإيقاع - الشّعر يحتضن الكون
8			الشاعر والمقلّد	الموقف من التّقليد والتّجديد
9		الكون الشّعريّ	المعراج	من تجلّيات الرّمز في الأدب الرّومنطيقيّ
10			مناجاة أرواح	بنية المناجاة - رمزيّة المدينة عند الرّومنطيقيّين
11			مناجاة عصفور	مكوّنات الرّمز - الغربة - الموقف من المدينة
12			الجبابرة	الخطاب بين التأثير والتعبير– الالتزام في الأدب الرّومنطيقيّ
13			ليل الأشواق	الحبّ طريق إلى المعرفة
14			الأشواق التائهة	من تجليّات الغربة والتّوق إلى المنشود
15			أغنية ريفيّة	الطبيعة في الأدب الرّومنطيقيّ
16			الجمال المنشود	صورة المرأة في الأدب الرّومنطيقيّ
17			رؤيا	القيم المؤسّسة للمنشود في أدب الرّومنطيقيّين
18			كم تشتكي	الإيمان بالحياة عند الرّومنطيقيّ
19			نشيد الجبّار	التمرّد - توظيف الأسطورة
20			التمثال	الإنسان بين أوهام القدرة والخلق وواقع العجز
III– النّصوص التكميليّة				
1			من تجلّيات الحداثة في إنتاج جماعة الرّابطة القلميّة	كسر الأنساق الإيقاعيّة القديمة – الرؤية الرومنطيقيّة والحداثة
2			ملامح من شعريّة أغاني الحياة	القديم والحديث في شعر الشّابّي–بلاغة الصّورة في أغاني الحياة– الأسطوريّ في أغاني الحياة
3			علي محمود طه حلقة مهمّة في تطوّر الشعر الحديث	اللّغة في شعر علي محمود طه – علي محمود والشّكل الشعريّ الحديث
4			ثبت بيبليوغرافي	



نصوص تمهيديّة

الرّومنطيقيّة * والكلاسيكيّة

ساد المذهب الكلاسيكيّ أوروبَا منذ القرن السابع عشر حتّى أواخر القرن الثامن عشر، بل إنّه امتدّ في بعض البلاد الأوروبيّة إلى جزء من القرن التاسع عشر، فتمتّع بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثلها مذهب من المذاهب الأدبيّة التي خلفته. ثمّ قام المذهب الرّومنطيقيّ على أنقاضه. و لم يتمّ لهذا المذهب الانتصار إلاّ بعد أن هوجمت حصون المذهب الكلاسيكيّ على يد الأدباء والفلاسفة من دعاة التجديد طوال القرن الثامن عشر، وخاصّة في النّصف الثّاني منه، فمهّدوا الطّريق أمام الرّومنطيقيّين الخلّص فيما بعد، وكانت هذه الحملات في جملتها موجَّهَةً إلى الكلاسيكيّة في مبادئها الفرنسيّة، إذ كانت هذه المبادئ أوضح ما تكون في الأدب الفرنسيّ. ومن فرنسا انتشرت إلى أكثر الآداب الأوروبيّة. وعلى الرّغم من أنّ المذهبين يمثّلان مبادئ وقضايا أدبيّة واتّجاهات ومُثُلا فكريّة مختلفة في أسسها أشدّ الاختلاف، فقد ظلّ مفهوم الكلمتين صعبا في تحديده حتّى تقابل المذهبان قبيل موت الكلاسيكيّة، في صراع قويّ اشتركت فيه أعلام كتّاب أوروبّا جميعا. فاتّضحت بذلك كلّ الوضوح معالم التجديد الرّومنطيقيّة التي قامت على أطلال الكلاسيكيّة.

وتُعَدُّ الرومنطيقيّة أهمّ حركة أدبيّة في تاريخ الآداب الأوروبيّة، لأنّها بما اشتملت عليه من مبادئ، وبما مهّد لها من اتّجاهات في القرن الثامن عشر، قد يسّرت للإنسان الحصول على حقوقه، إذ مهَّدَت للثّورات وعاصرتها، ثمّ كانت خطوة في سبيل نشأة المذاهب الأدبيّة المختلفة فيما بعد. وكانت المبادئ الرّومنطيقيّة في جملتها مُعارضة للمبادئ الكلاسيكيّة كما يتّضح ذلك بمقارنتهما في أسسهما العامّة: ففي الأدب الكلاسيكيّ كان للعقل السّلطان المطلق، ولهذا طالما وُصِفَ بأنّه أدب عقليٌّ. وليس معنى ذلك أنّه تعوزه المعاني العاطفيّة والعناصر الفرديّة، إذ طالما حُلِّلَت فيه العواطفُ تحليلا نفسيّا دقيقا يفوق أحيانا نظيره في العصر الرّومنطيقيّ. هذا إلى ما كان في الشعر الوجدانيّ فيه - على قلّته - من فيض الشعور والإحساس، ولكنّ العواطف والمشاعر الكلاسيكيّة كانت خاضعة كلّ الخضوع للعقل الذي لم يكن ليدع مكانا لجموح العاطفة وجيشانها. فكانت الخواطر تمرّ في مجال التفكير لتُصَفَّى وتُهَذَّبَ حتّى تخرُجَ منطقيَّةً هادئةً غير مشبوبة. فليس للشاعر ولا للكاتب أن يُطلِقَ العنان لإحساسه ومشاعره، لأنّها في جوهرها فرديّة محضة، بل عليه ألاّ يُسجّل منها إلاّ ما هو عامّ مُشترَكٌ بين الناس، كما يقتضيه المنطق والفكر، وخير الكتب عند الكلاسيكيّين هي تلك التي يقرؤها كلّ امرئ فيرى فيها أفكاره، حتّى ليعتقِدَ أنّه كان يستطيع تأليفها، فالأفكار المُشترَكةُ كالإحساسات المشترَكَةِ هي أجمل ما يستطيع الكاتب أن يجلوَهُ للنّاس. ذلك أنّ الكلمة الأولى للعقل الذي كان يسيطر على خيال الشّاعر وأحلامه، وقد سجّل الشاعر الفرنسي بوالو Boileau هذا المبدأ فيما سجّل من قواعد كلاسيكيّة

*أجرى محمّد غنيمي هلال مصطلح الرّومنتيكيّة في مُؤلّفه وقد استبدلناه بالرّومنطيقيّة باعتباره المصطلح الأجرى اليوم والأكثر تداولا ...

تأثّرت بها الآداب الأوروبيّة فقال: « فلتبلوا دائما العقل، ولتَستَمَدّ منه وحده مؤلّفاتُكم كلَّ ما لها من رونق وقيمة.»(...) وهكذا نجد العقل ماثلا حتّى في أقوى ما خلّفه لنا الأدب الكلاسيكيّ من وصف للعاطفة حين تبلغ أقصى حالات شبوبها. على أنّ الكلاسيكيّين طالما حذّروا من العواطف مثار الشّرور والأهواء، وطريق الخيال الجامح: والخيال هو الجانب الخادع في النفس الذي يقود إلى الخطأ والزّلل.

أين هذا من الأدب الرّومنطيقيّ الذي يجحد سلطان العقل، ويتوّج مكانه العاطفة والشعور، ويُسْلِمُ القياد إلى القلب الذي هو منبع الإلهام والهادي الذي لا يُخطئُ،لأنّه موطن الشّعور ومكان الضّمير. استمع إلى ألفريد دي موسّيه Alfred de Musset يقول معارضا بوالو، فيما سبق أن ذكرنا له من شعر: «أوّل مسألة لي هي ألاّ ألقي بَالاً إلى العقل » وينصح صديقا له أن « اقرَعْ باب القلب ففيه وحده العبقريّة، وفيه الرحمة والعذاب والحبّ، وفيه صخرة صحراء الحياة حيث تنبجس أمواج الألحان يوما ما إذا مسّتها عصى موسى.» أمّا العقل فقد سبق أن هجاه أحد الشعراء بأنّه « منبع الأخطاء الذي لا يغيض، والسمّ الذي يُفسد مشاعرنا نحو الطبيعة، ويقتل الحقيقة التي منبعها القلب...أيّها العقل إنّما أنت فتنة، قد يُعجَبُ بك الناسُ ولكن قلّما يُحبّونك، إذ لا يُؤثّر فينا إلاّ ما يوحي به القلبُ ».

وإذا كان الأدب الكلاسيكيّ عقليّا فمن الطبيعيّ أن ينصرف إلى البحث عن الحقيقة في معناها العامّ الذي يتعرّف عليه الناس جميعا في ذلك العهد ويؤمنون به، متجنّبا متاهات المشاعر الفرديّة والأخيلة الجامحة التي تقود إلى الخروج عن المألوف، أو تمسّ ما اصطُلِحَ عليه من التقاليد والعادات. فهو أدب معتدل، إذ عندهم أنّ « العقل الكامل يأبى كلّ تطرّف». ولا مكان فيه للحالات الشّاذة و لا للغايات غير المعقولة. فكان على الكاتب الكلاسيكيّ أن يؤمن بما قاله بوالو:« لا شيء أجمل من الحقيقة، وهي وحدها أهل لأن تُحبَّ، ويجب أن تسيطر في كلّ شيء، حتّى في الخرافات حيث لا يُقصد بما في الخيال من براعة إلاّ إجلاء الحقيقة أمام العيون.» (...) وقد ثار الرّومنطيقيّون على ما جعله الكلاسيكيّون غايتهم من البحث عن الحقيقة(..) إذ الرّومنطيقيّون رائدهم القلب، وغايتهم البحث عن مواطن الجمال. والجمال وحده عندهم مرآة الحقيقة التي ينشدون. يقول ألفريد دي موسّيه معارضا بوالو في مبدئه السّابق الذّكر:«لا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة.» فكلّ كاتب رومنطيقيّ وعواطفه وما يهديه قلبه إليه من مشاعر وخواطر، لا تقيّده حقائق الكلاسيكيّين وما تواضعوا عليه من تقاليد. ولذا يتغنّى الرّومنطيقيّون هياما بجمال النّفوس عظيمة كانت أم وضيعة. وتأخذهم الرّحمة بالجنس البشريّ كلّه، فتفيض عيونهم بالدّموع لضحايا المجتمع منادين بإنصافهم، مهاجمين ما استقرّ في المجتمع من قواعد، ومُشيدين بالحياة الوديعة الجميلة في الطبقات البسيطة التي تحظى بما لا يحظى به ذوو الجاه من الطبقات الأرستقراطيّة.(...) فالرّومنطيقيّون في أدبهم لا ينشدون الحقيقة التي تواضع عليها الناس وأقرّها المنطق السّائد، ومهما تكن من صلة بين أدبهم والحياة الواقعيّة فهي صلة الحالم المتحرّر من حقائق المجتمع، وممّا يقدّسه ذلك المجتمع من تقاليد. لأنّه يعيش في عالم لا

هاديَ له فيه سوى القلب والعاطفة « فالصّور والأخيلة الأصيلة التي تستخدمها لغة الأحلام ولغة التنبّؤ الشعريّ توجد في الطبيعة التي تُحيط بنا، والتي تظهر كأنّها عالم من أحلام مُجسّمة، أو لغة نبويّة تتجلّى رموزها الهيروغليفيّة موجودات وصورا » فالحقيقة التي ينشدها الرّومنطيقيّ ذات طابع ذاتيّ، أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة وتتبدّى في ثوب جديد ثائر.

د محمّد غنيمي هلال: الرّومانتيكيّة
ص ص **11 — 19** ،ط دار العودة بيروت1986

مراكز الاهتمام

* منزلة العقل من الأدب الكلاسيكيّ.
* القلب بديل عن العقل في المنظومة الرّومنطيقيّة.
* صورة الحقيقة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة.



لوحة «الفجر» 1865
للرسّام الرّومنطيقي الأمريكي «فريديريك» Frederick

نشأة الرّابطة القلميّة

من نافلة القول - بادئ ذي بدء - أن نؤكّد أنّ «الرّابطة القلميّة» ليست أوّل «جمعيّة» يؤسّسها المهاجرون بالولايات المتّحدة الأمريكيّة، إذ أنّ تـأسيس «الجمعيّات» ليلتقي المهاجرون بعضهم ببعض، يتبادلـون أخبـار الوطـن أو يناقشون بعض القضايا الآنيّة (مثل العمل على فضّ بعض ما كان يعرض لهم من مشاكل اجتماعيّة،أو التّحاور بشأن بعض المستجدّات على الصّعيد السّياسي الخ...) كان أمرا معروفا مألوفا لدى الجالية العربيّة (وأغلب أفرادها من «السّوريّين») ويكفي– للتّدليل على ذلك– أن نذكر ما جاء في دائرة المعارف الإسلاميّة (في طبعتها الجديدة مقال:مهجر) من أنّ المهاجرين أسّسوا سنة 1907 «الجمعيّة السّوريّة المتّحدة» في مدينة نيويورك أو أن نشير أيضا إلى ما كتبه أنطوان غطّاس كرم في كتابه عن جبران وذكر فيه أنّ جبران دعا عند عودته من باريس إلى مدينة بوسطن (نوفمبر1910) إلى تأسيس جمعيّة أدبيّة سياسيّة تجمع المهاجرين السّوريّين واللبنانيّين يكون هدفها النهوض بالأدب العربيّ من جهة والعمل على تخليص بعض أقطار الشّرق الأوسط من الهيمنة التركيّة العثمانيّة من جهة أخرى وقد تأسّست هذه الجمعيّة سنة1911 وكانت تّدعى «الحلقة الذهبيّة»، وكان أولئك الأعضاء يُسَمّون «الحرّاس».

و إذا ما تجاوزنا هذين المثلين اللذين يبيّنان بجلاء أنّ المهاجرين كانوا يحسّون بالحاجة إلى الاجتماع بل وإلى التكتّل والترابط وتبادل الرّأي وكان ذلك يتمّ لهم في بعض الجمعيّات التي كانوا يؤسّسونها لذلك الغرض أو في بعض المنتديات التي كانوا يعقدونها،أدركنا أنّ تلك الحاجة نفسها كانت تتردّد في نفوس المتأدّبين،ولعلّها كانت تختلف - إن قليلا أو كثيرا - عن حاجة سائر المهاجرين،لأنّ حاجتهم إلى «جمعيّة أدبيّة» كانت أشدّ من حاجتهم إلى غيرها من الجمعيّات. ونجد في كتاب « سبعون » أدلّة كثيرة على أنّ التفكير في إنشاء جمعيّة من هذا الصّنف قد امتدّ سنين طويلة.فمنذ أن اطّلع نعيمة على العدد الأوّل من « الفنون» وبدأ يكتب المقال النقديّ - أي منذ 1913 - أحسّ بأنّه ينتمي إلى تلك الجماعة النّاشئة من المتأدّبين، وبأنّه مقدم معهم على معركة «حامية الوطيس» لا تراجع فيها،لأنّ «التراجع عنها يعني التراجع عن أحلام عِذاب وعن رسالة الحياة» فإذا به يُحرّضهم على دخولها بقوله: «فلنخضها واثقين من قوّة سلاحنا. وسلاحنا هو الإيمان بقدسيّة الكلمة. وتنزيهها عن التبذّل والتدجيل والتمرّغ على أقدام الأصنام، وتكريسها لخدمة الحقّ والعدل والذّوق الرّفيع».

وقد تواصل التّفكير في إنشاء ما يُمكن أن يكون إطارا يجمع شتات هؤلاء الأدباء العرب بالولايات المتّحدة كما يتّضح ذلك من الرّسائل التي أثبتها نعيمة في سيرته الذّاتيّة «سبعون»، وكان تصوّر هذه

الجمعيّة يجمع - لدى بعضهم - بين العمل السياسيّ من أجل «تحرير البلاد» والعمل الأدبيّ من أجل «نشر عقيدة» وكان - لدى بعضهم الآخر - تصوّر يقوم على إنشاء « جمعيّة مهنيّة» هي بالنّقابة أشبه منها بشيء آخر، «نقابة أدبيّة تكون جامعة للأدباء الحقيقيّين فتساعدهم على أن لا تذهب كتاباتهم ضياعا كما هي ذاهبة الآن(...) [و] تصون حقوق الأدباء وتحتّم على كلّ كاتب من أعضائها ألاّ يطرح كتاباته على أصحاب الجرائد والمجلاّت بلا مقابل» وكانت الرّغبة أيضا واضحة في أن يجتمع شملهم في المكان - في مدينة نيويورك - كما اجتمع رأيهم على جملة من المبادئ العامّة المتّصلة - بالخصوص - بالرّغبة في بعث الأدب من وهدته والعمل على الترجمة والسّعي إلى تمييز لباب الأدب من قشوره، فقد أبدى جبران خليل جبران رغبته في الالتقاء بنعيمة وحرّضه على القدوم إلى نيويورك إثر صدور مقال نعيمة الذي كتبه حول نصّ «أيّها اللّيل» في مجلّة «الفنون» حتّى يجتمع الشّمل ويتحقّق الأمل. وقد كتب إليه في بعض رسائله - سنة 1919 - يقول: «هناك يا ميخائيل أمور كثيرة تتبدّى وتنتهي بك كلّما فتحنا حديث مجلّة «الفنون»، فإذا كنت تريد إحياء المجلّة عليك أن ترجع إلى نيويورك، وتكون «الزنبرك» وراء كلّ حركة(...) الخلاصة إنّه على وجودك في نيويورك يتوقّف نجاح المشروع (...)» وكرّر نسيب عريضة في رسائله إلى نعيمة دعوته إلى «بابل القرن العشرين»، وقد جاء في إحداها:

«أودّ أن أراك في نيويورك كثيرا، وأتصوّر أنّنا سنعتزّ بك كثيرا.بل قد تكون واسطة لمساعدتنا على البدء بطور جديد زاهر في الآداب...».

إنّ في كلّ ما تقدّم دليلا كافيا على أنّ فكرة تأسيس جمعيّة تلمّ شتات أدباء المهجر قد ظهرت منذ بداية العقد الثّاني من القرن العشرين.

(...) وإذا ما انتقلنا إلى النّظر في بعض المعطيات الموضوعيّة المساعدة على نشأة«الرّابطة القلميّة»، رأينا أنّ الحركة الأدبيّة بالمهجر الشّماليّ قد قوي عودها. ووجدت لها عونا في المطابع العربيّة في الولايات المتّحدة مطلع هذا القرن،وقد بلغ عددها ستّ مطابع كانت جلّها تتولّى طبع جرائد أو مجلاّت. ولكنّها جرائد ومجلاّت لم تكن خلوا من النصوص الأدبيّة ..أضف إلى ذلك أنّ « الحرب محت فيما محته من الأسماء اسم «الفنون» من سجلّ الصّحافة (...) وقد كانت لنا (أي نعيمة وجبران وعريضة وأصحابهم) ولكتلة صغيرة من الأدباء في نيويورك بوقا صافي الصّوت لا نخجل من أن ننفخ فيه من أرواحنا وكانت يدا جميلة ونظيفة يلذّ لنا أن نضع في راحتها نتفا من قلوبنا وأفكارنا [كما كانت] ملجأ لشوارد آرائنا وجوّا فسيحا يمتزج فيه هزلنا بجدّنا، وتلتقي أحلامنا بآمالنا ». غير أنّ ما بذله نعيمة وجبران ونسيب عريضة من جهد في سبيل إعادة الرّوح إلى « الفنون » وبعثها من رمادها لم يُكلّل بالنّجاح. (...)

إنّ اهتمامنا بنشأة «الرّابطة القلميّة» وإطالة الحديث في ذلك نابع من حرصنا على ألاّ تُعتبر تلك النّشأة حدثا متميّزا مفاجئا،بل أن نرى في ذلك تتويجا لحركة أدبيّة عرفت مخاضا طويلا لعلّه لم يكن إلاّ عسيرا فهي أوّل حركة أدبيّة سعى أصحابها إلى أن يقيموها على أسس متجانسة بعد أن أجالوا النّظر وأطالـوا التفكير في رسم الخطوط الكبرى التي يتّفقون حولها، وإن احتفظ كلّ منهم ببعض المميّزات الخاصّة به.

فكانت نتاج لقاء فكريّ ومخاض أدبيّ وفنّيّ جمع بين أعضائها سنين،فقد كانت علاقة نسيب عريضة بنعيمة قديمة منذ أيّام دراستهما في المدرسة الرّوسيّة بالناصرة وكانت علاقة نعيمة بعبد المسيح حدّاد قديمة تعود إلى خريف 1904 (...) وكانت علاقة نعيمة برشيد أيّوب قديمة أيضا إذ كانا جميعا من بسكنتنا. وتعود علاقة جبران بنعيمة إلى سنة 1913 (...) وتعود علاقة أبي ماضي بالجماعة إلى سنة .1916 وهي سنة قدومه إلى نيويورك وبداية عمله في جريدة مرآة الغرب وسكنه في بروكلين حيث يسكن الجانب الأكبر من الجالية السّوريّة - اللّبنانيّة كما تعود علاقته بنعيمة إلى تلك السّنة نفسها...

(...) إنّ تأسيس الرّابطة القلميّة يعني - في جملة ما يعنيه - أنّ مجموعة من المهاجرين صارت قادرة على التعبير عن رأيها وقادرة على ضبط خطّة في الحقل الأدبيّ تحقّق ما كانوا يرومونه من توجيه الإنتاج الأدبيّ الوجهة التي تُخرجه عمّا خَلُقَ من المعنى والمبنى إلى وجهة يتحقّق فيها ما كانوا يبغونه من قيم فنّيّة ومن مضامين لعلّ أغلبها لم يكن على درجة كبيرة من الشّيوع بين معاصريهم في الوطن.

أمّا الأهداف التي كانت تخامر أذهان تلك الجماعة من المتأدّبين، فقد تحدّث عنها نعيمة في مناسبات عديدة،تحدّث عنها في كتابه عن جبران خليل جبران كما تحدّث عنها في كتابه سبعون(الجزء الثاني)في غير موضع بالإشارة والتعميم حينا، وبالتصريح والتفصيل حينا آخر، ونكتفي بإيراد هذا الشاهد لما له من دلالة على ما نحن بصدد الخوض فيه:«التجدي! تلك هي الخميرة التي راحت تفعل فعل السّحر في قلوب حفنة من الرّجال جمعتهم ظروف غريبة في ديار غريبة، وأوقدت الحياة في صدر كلّ منهم جذوة الإيمان بالحرف وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع. ولو شاء أيّ الناس أن يُحلّل تلك الظّروف لما استطاع.فهي قد تبدو لبعضهم كما لو كانت ظروفا اعتباطيّة،عمياء،لا تنطوي على أيّ توجيه أو تخطيط. وقد تبدو للقليل نتيجة حتميّة لأسباب ظاهرة أو خفيّة،أو استجابة عفويّة لحاجات في نفوس أولئك الرّجال، ونفوس الآلاف من الذين كان عليهم أن ينقلوا الخميرة الجديدة إلى قلوبهم وأفكارهم».

«وكيفما كان الأمر فالحركة الجديدة قد انطلقت في طريقها وكان لانطلاقها مثل قوّة انطلاق القذيفة من المدفع» ويعلّق نعيمة على ما لقيته تلك الحركة من مقاومة بقوله: «ثمّ إنّ تلك المقاومة كان لها بعض الفضل في تكتّل القائمين بالحركة الأدبيّة في نيويورك،وفي إذكاء شعورهم بأنّهم يحملون رسالة جديدة إلى العالم العربيّ. فكانت الرّابطة القلميّة ».

ومهما يكن من أمر،فإنّ الرّابطة القلميّة حركة دفاعيّة واضحة،فيها دفاع عن الذات في خضمّ هذا العالم الجديد الذي يسعى إلى ابتلاع هذه المجموعة وتمثّلها وهضمها.(...) وهي رابطة تجمع هؤلاء الأدباء أيضا في مواجهتهم لمفاهيم في الأدب وجب تجديدها،وهو ما عبّر عنه نعيمة بقوله: « ودار الحديث عن الأدب وعمّا يُمكن للأدباء السّوريّين في المهجر القيام به لبثّ روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربيّ وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد إلى حيث يُصبح قوّةً فعّالة في حياة الأمّة، ورأى أحدهم أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضمّ قواهم وتوحّد مسعاهم في سبيل اللّغة العربيّة وآدابها ».

د محمّد قوبعة، الرّومنطيقيّة ومنابع الحداثة في الشّعر العربيّ
(الرّابطة القلميّة أنموذجا)،ص 53—61 كليّة الآداب منّوبة 2000

مراكز الاهتمام

* تكوين الرابطة القلميّة تعبير عن حاجة إلى التجديد آمن بها المهجريّون.
* عوامل نشأة الرّابطة القلميّة.
* أهداف جماعة الرّابطة القلميّة.



لوحة «عاصفة ثلج في البحر»
للرسّام الرّومنطيقي الألماني «فريديريش» Friedrich 1774 - 1840

حركة أبوللّو أو الحداثة النظريّة

في المقدّمة التي كتبها إبراهيم ناجي لمجموعة أبي شادي «أطياف الرّبيع» التي صدرت سنة 1933، ما يوضّح بعض الخصائص الرئيسة لحركة أبوللّو، مجلّةً وجماعة، نوجزها في ما يلي:

1- أبوللّو « مدرسة » خلقها أبو شادي، فأخرج « إلى النّور شعراء كانوا بغير حقّ في الظلمات، ووسّع أفق الشّعر العربيّ، وخرج به عن قيود أثقلته وقعدت به أجيالا طوالا ».

2- هذه المدرسة « في اتّصالها بالأدب العالميّ، ومتابعتها للتيّارات الفكريّة الجديدة، وفي إيمانها برسالتها كمجدّدة للشّعر العربيّ وسّعت أغراضه، وحدّدت وظيفته كعمل إنسانيّ شامل ».

3 - تمثّل هذه المدرسة « طلاقة الفنّ، كما تمثّل التجاوب الفنيّ بين أعضائها. وهما الرّكنان الأصيلان لروعة الحياة الفنيّة التي هي عمود الشعر الحيّ في أيّة أمّة، ومآل مثل هذه الحركة أن تنهض بالشّعر العربيّ في غير حدود ».

4 - خليل مطران هو الذي وضع الحجر الأوّل في بناء هذه المدرسة: « إنّنا مدينون لخليل مطران بكثير من التوجيهات في شعرنا العصريّ، هو وضع البذور وفتح أعيننا على النّور...المدرسة الحديثة التي يتكلّم بلسانها أبو شادي وحسن الصيرفيّ وصالح جودت وأبو القاسم الشّابيّ وغيرهم، وهي رجع الصّدى لذلك الصّوت البعيد الذي ردّده مطران في غير ضجّة ولا ادّعاء...ونحن إنّما زدنا على ذلك بما عرفنا من مطالعاته المتعدّدة، وساعدنا على ذلك عرفاننا باللّغات المتباينة التي أوقفتنا على التيّارات الجديدة للآداب والفنون ».

5 - وهكذا فإنّ أعظم أثر لهذه المدرسة، كما يقول أبو شادي، « إنّما جاء عن طريق التحرّر الفنيّ والطلاقة البيانيّة، والاعتزاز بالشخصيّة الأدبيّة المستقلّة والجرأة على الابتداع مع التمكّن من وسائله، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق، والعبوديّة ».

غير أنّ دراسة النتاج الشعريّ لشعراء المجلّة أنفسهم، ودراسة آرائهم، تتيحان لنا أن نتعرّف، بشكل أفضل، إلى المنحى الفنيّ العامّ لحركة أبوللّو، ويمكن أن نوجز ملامحه العامّة فيما يلي:

1- الوجدانيّة، وهي من المظاهر التي رافقها القلق، وبساطة التناول، والنّزعة الإنسانيّة، والاهتمام بالأشياء البسيطة الأليفة.

2- هذه الانحياز للطبيعة لا من حيث هي مناظر ومشاهد، بل من حيث أنّها تختزن الأسرار أو المجهول. ومن هنا انحيازهم للخيال والتأمّل مع شيء من الصّوفيّة ومن الرّمزيّة الفكريّة أو الفلسفيّة.

3 - ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنويع في القافية والبحور(الشعر الحرّ) في القصيدة الواحدة، والتحرّر أحيانا من القافية (الشعر المرسل)، واعتبار الشعر الذي لا قافية له ولا وزن، شعرا (الشعر المنثور).

4 - التوكيد على وحدة القصيدة، وعلى « وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفنيّ والموضوعيّ ».
5 - الاتّجاه نحو الشعر القصصيّ والمسرحيّ، وما سمَّوهُ بشعر الخواطر، والتأثّر بالعلم.
6 - الحريّة الكاملة للشّاعر أن يُجدّد ما شاء، كما يُعبّر الشّابيّ « في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال » وفي أن « يستلهم ما يشاء من كلّ هذا التراث المعنويّ العظيم الذي يشمل ما ادّخرته الإنسانيّة من فنّ وفلسفة ورأي [ودين، لا فرقَ في ذلك بين ما كان منه عربيّا أو أجنبيّا » [مقدّمة الشّابيّ لمجموعة أبي شادي « الينبوع »] .
7 - ومع هذا كلّه يقول الشابيّ في المقدّمة نفسها إنّ مدرسة أبولّلو، لم تُصبح مذهبا واضح الحدود والمعالم، ولكنّها ما زالت ثورة مشبوبة وإيمانا قويّا عميقا، ثورة في سبيل حرّيّة الشّعر وكماله، وإيمانا بسموّ الغاية وجلال المبدأ...أجل هي ثورة ما زالت تختلط فيها المطامح والميول، وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في حميل السّيل.
(...) ذهبت حركة أبولّلو في التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق ممّا فعلت جماعة الدّيوان. وضمّت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوّعت مواهبهم وثقافتهم، فخلقت وسطا شعريّا ثقافيّا أكثر غنى واستقصاء. ومن هنا أسهمت إسهاما كبيرا في تجاوز شعر « النهضة »، بخاصّة، والسّلفيّة الشعريّة، بعامّة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشّعر.

أدونيس علي أحمد سعيد، الثّابت والمتحوّل: صدمة الحداثة
ص ص 112 – 119 الجزء الثالث. دار العودة بيروت ط- 4 1983

مراكز الاهتمام

* حركة أبولّلو وهاجس النّهوض بالشّعر العربيّ.
* ما حمله إنتاج الجماعة من مضامين وجدانيّة وإنسانيّة جديدة.
* جوانب من تجديد الجماعة في شكل القصيدة العربيّة.



نصوص مختارة

خصائص الكتابة الرّومنطيقيّة.
مفهوم الأدب عند الرّومنطيقيّين.
الكون الشعريّ عند الرّومنطيقيّين.

مفهوم الأدب
عند الرّومنطيقيّين.



جبران خليل جبران

(1931-1883)

«لا يستطيع إنسان أن يكشف لك عن شيء إلاّ إذا كان غافيا في فجر معرفتك. المُعلّم الذي يمشي في ظلّ المعبد بين مُريديه لا يُعطي من حكمته، بل من إيمانه و محبّته. فإن كان قد أوتي الحكمة حقّا، فإنّه لا يدعك تلج باب حكمته، بل يقودُك إلى عتبة فكرك أنت».

« النبـــيّ »

الشّـــاعـــر

تمـهيـد :

يتّفق كلّ الكتّاب الرّومنطيقيّين على تنزيه الشّاعر عن الطّمع والشرّ واعتبروه نبيّا يحمل رسالة تبشّر بمستقبل أفضل لبني الإنسان. غير أنّ اختلاف القيم بين الشّاعر وبقيّة النّاس يدفعه إلى الشّعور بالغربة بينهم لأنّهم لا يملكون خياله وقدرته على الحكم والتصوّر.

حلقة تصل بين هذا العالم والآتي. منهل عذب تستقي منه النّفوس العطشى. شجرة مغروسة على ضفّة نهر الجمال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة. بلبل يتنقّل على أغصان الكلام وينشد أنغاما تملأ خلايا الجوارح[1] لطفا ورقّة. غيمة بيضاء تظهر فوق خطّ الشّفق ثمّ تتعاظم وتتصاعد حتّى تملأ وجه السّماء وتنسكب لتروي أزهار حقل الحياة. ملك بعثته الآلهة ليعلّم النّاس الإلهيّات. نور ساطع لا تغلبه ظلمة و لا يخفيه مكيال، ملأته زيتا عشتروت* إلهة الحبّ وأشعله أبولون* إله الموسيقى.

وحيد يرتدي البساطة ويتغذّى اللّطف ويجلس على أحضان الطبيعة ليتعلّم الابتداع [2] ويسهر في سكينة اللّيل منتظرا هبوط الرّوح. زرّاع يبذر حبّات قلبه في رياض الشّواعر، فتنبت زرعا خصيبا تستغلّه الإنسانيّة وتتغذّى به.

هذا هو الشّاعر الذي تجهله الناس في حياته وتعرفه عندما يودّع هذا العالم ويعود إلى موطنه العلويّ. هذا الذي لا يطلب من البشر إلاّ ابتسامة صغيرة والذي تتصاعد أنفاسه وتملأ الفضاء أشباحا حيّة جميلة والنّاس تبخل عليه بالخبز والمأوى فإلى متى أيّها الإنسان، إلى متى أيّها الكون تقيم من الفخر بيوتا للألى جبلوا أديم التراب بالدّماء، وتُعرضُ بتهامل عن الذين يهبونك من محاسن أنفاسهم سلاما ووداعة ؟ وحتّيم تعظّم القتلة والذين حنوا الرّقاب بنير الاستعباد وتتناسى رجالا يسكبون نور الأحداق في ظلمة اللّيل ليعلّموك أن ترى بهاء النّهار ويصرفون العمر بين مخالب الشقاء كي لا تفوتك لذّة السّعادة ؟

وأنتم أيّها الشّعراء، يا حياة هذه الحياة قد تغلّبتم على الأجيال قسرا عن قساوات الأجيال، وفزتم بأكاليل [3] الغار غصبا عن أشواك الغرور، وملكتم في القلوب وليس لُملككم نهاية وانقضاء، يا أيّها الشّعراء.

جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة ص ص 166-167
مؤسّسة نوفل الطبعة الثانية. بيروت، لبنان 1984

اعــــرف

الأعــــلام :

* **جبران خليل جبران** : (1883-1931). وُلد في بشرّي بلبنان. وفي الثانية عشرة من عمره هاجر صحبة عائلته إلى بوسطن بالولايات المتّحدة الأمريكيّة. وقد بدأ في تلك الفترة بالكتابة باللّغة الأنجليزيّة متأثّرا ببعض ما قرأ في صباه. عاد إلى بيروت سنة 1898 ليلتحق بمدرسة الحكمة وفيها تعلّم العربيّة والفرنسيّة فاتّسعت دائرة مطالعاته لتمسّ الميثولوجيا والشّعر الغنائيّ والأناجيل. بدأ في نشر مقالاته في جريدة المهاجر. في سنة 1905 صدر له في نيويورك كتابه الأوّل «الموسيقى» ثم صدر كتابه الثاني «عرائس المروج» سنة 1906 أمّا كتابه الثّالث «الأرواح المتمرّدة» فقد صدر سنة 1908 وقد صحبت كتاباته هذه ردود فعل عنيفة خاصّة من قبل المحافظين في مصر والعالم العربيّ. أصدر سنة 1913 «الأجنحة المتكسّرة» أثرا احتفت به السّاحة الأدبيّة العربيّة احتفاء ساهم في التعريف أكثر بجبران وأدبه. وبعدها عمل صحبة نسيب عريضة في إصدار مجلّة «الفنون» بعد عودة أمين الغريب إلى لبنان. وفي سنة 1920 تأسّست حول مجلّة «السّائح» جمعيّة «الرّابطة القلميّة» التي ترأّسها جبران. وفي سنة 1922 أصدر أعظم أعماله على الإطلاق: «كتاب النبيّ» وهو الكتاب الذي ضمن له الشهرة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وخارجها. توفّي جبران يوم 05 أفريل 1931 ودفن في بشرّي مسقط رأسه في لبنان.
* **عشتروت** : إلهة الحبّ والخصب والجمال عند الفينيقيّين، أعادت الحياة إلى أدونيس بعد أن قتله خنزير برّيّ. هي عشتار عند سكّان ما بين النّهرين وأفروديت اليونان وفينوس الرّومان.
* **أبولون** : إله النّور والفنون والجمال عند اليونان وكان له معبد في دلفى اشتهر كمركز للعرافة والتكهّن.

الشــــرح :

1 – الجوارح : مفردها جارحة وهي العضو من الإنسان ولا سيما اليد لأنّها تكتسب. والجوارح من الطّير المفترسة كالباز.

2 – الابتداع : (ب، د، ع) مصدر مشتقّ من فعل اِبْتَدَعَ. وبدَع بدْعا الشيء اخترعه وصنعه لا على مثال والابتداع عند الحكماء إيجاد شيء غير مسبوق بمادّة ولا زمان.

3 – الأكاليل : (ك، ل، ل) جمع إكليل ويقال أكلّة وأكاليل: التاج. والإكليل شبه عصابة تزيّن بالجواهر وقد كان القدامى من الإغريق والرّومان يعقدون للمنتصر في الحروب إكليلا من أغصان الزّيتون.

فكّــــر

تدرّج الخطاب في النصّ من الخبر إلى الإنشاء: حدّد مواطن هذا التدرّج وأشكاله مبيّنا أثرها في تركيبة النصّ.

حلّــــل

1 – اعتمد جبران في تعريفه الشّاعر الجملة الاسمية قالبا تركيبيّا: تتبّع هذه الجمل راصدا أشكالها التركيبيّة مبيّنا ملامح الصّورة التي رسمها جبران للشّاعر.

2 – أقيمت صورة الشّاعر على التقابل بينه وبين النّاس: استخرج في واديين صورة كلّ طرف من طرفي هذه المقابلة. ماذا تستخلص من هذه المقابلة ؟

3 – زخر النصّ بطاقة شعريّة تجعله مجسّدا لنوع جديد من أنواع الكتابة يجمع الشّعر إلى النّثر: استخرج من النصّ الأساليب التي حقّقت زيجة الشّعر بالنّثر مبرزا أثرها في الكشف عن منزلة الشّاعر من تفكير جبران خليل جبران وأدبه.

قـــوّم

- أغرق الرّومنطيقيّون في تأليه الشّاعر وردّه إلى عالم مثاليّ ينأى عن عالم النّاس: ما هي أبرز آثار هذا الموقف ؟
- هل تشاطر الرّومنطيقيّين نظرتهم هذه ؟ ادعم مواقفك بما تراه مناسبا من الحجج.

توسّـــع

1 – سمّى جبران الشّاعر تسميات متنوّعة من خلال ما ابتدأ به جمل النصّ الأولى فهو حلقة ومنهل وشجرة وغيمة...إلخ :أُدرس عناصر المعجم الذي اعتمده جبران في التعريف بالشّاعر وحلّل ملامح التدرّج فيه لتستخلص منها تعريفاً مخصوصا للشّاعر.

2 – ابحث عن تعريف الشاعر في الثقافة النقديّة العربيّة القديمة وقارنه بهذا التعريف الذي سنّه جبران.

إضـاءات

«وأنتم أيّها الشّعراء، يا حياة هذه الحياة قد تغلّبتم على الأجيال قسرا عن قساوات الأجيال، وفزتم بأكاليل الغار غصبا عن أشواك الغرور، وملكتم في القلوب وليس لُملككم نهاية وانقضاء، يا أيّها الشّعراء.»

رغم انتساب هذا المقطع أجناسيّا إلى النّثر - شأنه في ذلك شأن النصّ كلّه - فإنّه لم يخل من نَفَس شعريّ تجلّى من خلال طرائق إجراء المجاز (يا حياة هذه الحياة - أشواك الغرور - ملكتم في القلوب) كما لاحً هذا النّفس الشعريُّ عبر هيمنة صيغ مختلفة من الترديد على الخطاب يُمكن إدراكها من خلال :

- انفتاح المقطع بالنّداء وانغلاقه به (أيّها الشّعراء)،
- التكرار (حياة - حياة ، الأجيال - الأجيال ، ملكتم - ملك)،
- الجناس (الغار– الغرور).

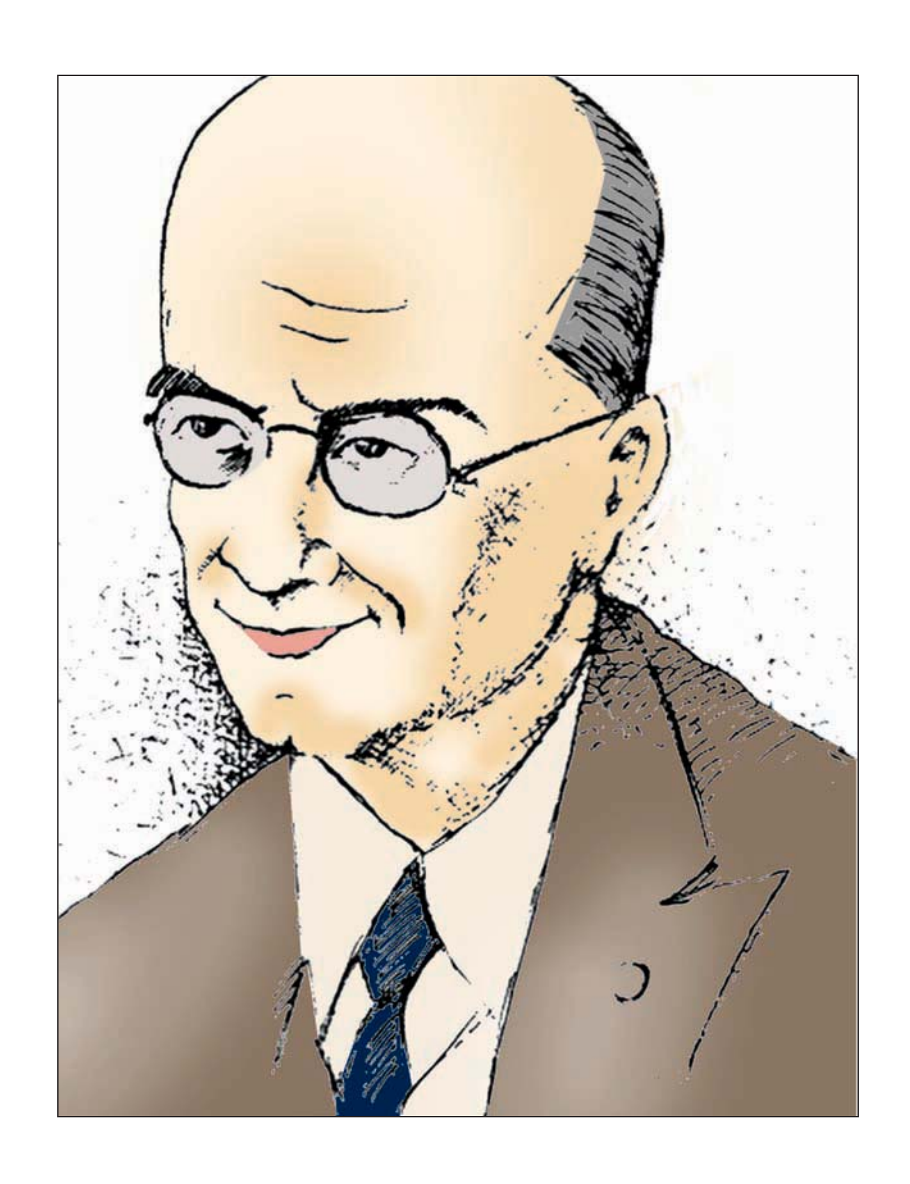
شـذرات

إنّ جهلنا معنى الشّعر الحقيقيّ ومنزلته من عالم الأدب قد أوصلنا إلى ما نحن فيه الآن من وفرة «النظّامين» وقلّة الشّعراء، وغنانا بالقصائد وفقرنا بالشّعر.إنّ الذين حاولوا أن يُعَرّفوا الشّعر بعبارة أو أكثر لجيش غفير.لكن ليس بينهم من اهتدى إلى تعريف يشمل الشّعر من كلّ وجوهه،لأنّ الشّعر غير محدود.

ولو ألقينا نظرة سطحيّة على هذه التعاريف لوجدناها،مع كلّ ما فيها من الاختلاف الظّاهر في التعبير،تدور حول نقطتين جوهريّتين:قسم منها ينظر إلى الشّعر من جهة تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه.والآخر يرى في الشّعر قوّة حيويّة،قوّة مُبدعة،قوّة مندفعة دائما إلى الأمام.والشّعر في الحقيقة ليس الأوّل وحده ولا الثّاني فقط،بل هو كلاهما.الشّعر هو غلبة النّور على الظّلمة،والحقّ على الباطل.هو ترنيمة البلبل ونوح الوُرق.وخرير الجدول وقصف الرّعد.هو ابتسامة الطفل ودمعة الثّكلى،وتورّد وجنة العذراء وتجعّد وجه الشّيخ.هو جمال البقاء وبقاء الجمال.الشّعر لذّة التمتّع بالحياة،والرّعشة أمام الموت.(...)وبالإجمال فالشّعر هو الحياة باكية وضاحكة،وناطقة وصامتة، ومولولة ومهلّلة،وشاكية ومُسبّحة، ومقبلة ومدبرة.(...) سيبقى الشّعر حاجة من حاجات[الإنسان] الرّوحيّة لأنّه في الشّعر يجسّم أحلامه عن الجمال والعدل والحقّ والخير. وفيه يرسم الحياة التي تعشقها روحه و لا تراها عيناه ولا تسمعها أذناه حواليه بين أقذار العالم ودأبه اليوميّ وهمومه الصّغيرة ومشاكله الكبيرة.

ميخائيل نعيمة، الغربال ص ص 76 – 80

دار نوفـل الطّبعة الخامسة عشرة 1991



إيليا أبو ماضي

(1957-1889)

«لقد استحال أبو ماضي من شاعر قصاراه أن يُجيد تقليد القدماء إلى شاعر يغمس قلمه في قلبه وإلى مفكّر يتفقّد زوايا نفسه وما فيها من خبايا، ويعرف كيف يقترب من الحياة بعين الشّاعر وفكر الفيلسوف. فلا يذهب بعيدا في التفتيش عن موضوعاته، فهي موفورة في نفسه وفي كلّ ما حواليه».

« ميخائيل نعيمة »

الشّاعر

تمهيد :

يتواتر في أدب الرّومنطيقيين الحديث عن الشاعر ونبوّته تواترا ارتقى بمنزلة الشّاعر إلى مراتب معرفيّة صار معها مالكا للحقيقة تمّ اصطفاؤه لصونها وإبلاغها. وقد استغلّ العديد من الشعراء ما يعرض لهم من مقامات الإنشاء لتمرير هذه الصّورة ومن بينهم إيليا أبو ماضي الذي أهدى هذه القصيدة إلى روح خليل مطران * ليجعلها فرصة للحديث عن الشاعر و الشّعر بلسان الشّعر.

(من الرّمل)

عِنْدَمَا أَبْدَعَ هَـذَا الكَوْنَ ربُّ العَالَمِينَا ... وَ رَأَى كُـلَّ الذِي فِيهِ جَمِيلاً وَ ثَمِينَا
خَلَقَ الشَّاعِرَ كَيْ يَخْلُقَ للنَّاسِ عُيُونَا ... تُبْصِرُ الحُسْنَ و تَهْوَاهُ حَرَاكًا وَسُكُونَا
وَزَمَانًا ، وَمَكَانًا،وَشُخُوصًا وَشُؤُونَا ... فَارْتَقَى الخَلْقُ وَ كَانُوا قَبْلَهُ لاَ يَرْتَقُونَا
وَاسْتَمَرَّ الحُسْنُ فِي الدُّنْيَا وَدَامَ الحُبُّ فِينَا

إنَّهُ رُوحٌ كَرِيمٌ لَبِسَ الطِّينَ المَهِينَا[1] ... وَنبِيٌّ بَهَرَ الخَلْقَ وَمَا أَعْلَنَ دِينَا
يلمَحُ النّجْمَ خَفِيًّا، وَيَرَى العِطْرَ دَفِينًا ... ويُرِينَا الطُّهْرَ حَتَّى فِي الجُنَاةِ الآثِمِينَا
وَيُحِسّ الفَرَحَ الأَسْمَى جَرِيحًا أَوْ طَعِينَا ... كُلَّمَا شَاعَتْ دِمَاهُ أملاً فِي البَائِسِينَا

مَنْ سِواهُ ثائرٌ فيه وَقَارُ النَّاسِكِينَا ... مَنْ سِواه عَابِدٌ فِيهِ جُنُونُ الثَّائِرِينَا
مَنْ سِواهُ عَانَقَ اللّهَ يَقِينًا لاَ ظُنُونَا ... مَنْ تُرَى إلاّهُ يَحْيَا نَغَمَاتٍ وَلُحُونَا
مَنْ تُرى إلاّه يُفْنِي ذَاتَهُ فِي الآخَرِينَا

لَوْ أَبَى اللَّهُ عَلَيْنا وَعَلَيْه أَنْ يَكُونَا ... عَادَتْ الأَرْضُ وهَادًا شَاحِبَاتٍ وَ حُزُونَا[2]
تَرْتَدِي الوَحْشَةَ[3] والهَوْلَ ضَبَابًا ودُجُونَا ... وَأَقَاحِيهَا هَشِيمًا لاَ أَرِيجًا و فُتُونَا
وَسَوَاقِيهَا سَرَابًا هَازِئًا بِالظَّامِئِينَا ... وشَوادِيهَا دُمًى خَرْسَاءَ تُؤْذِي النَّاظِرِينَا
وَاسْتَفَاقَ الجَدْوَلُ الحَالِمُ غَيْظًا وَجُنُونَا ... وَاسْتَوَى النَّهْرُ عَلَى وَجْهِ الثَّرى جُرْحًا ثَخِينَا[4]
وَ انْطَوَتْ دُنْيَا الرُّؤَى فِيهَا وَمَاتَ الحَالِمُونَا

إي وَربِّي لَوْ مَضَى الشَّاعِرُ عَنَّا لَشَقِينَا ... ولَعِشْنَا بَعْدَهُ فِي غُصَصٍ لاَ يَنْتَهِينَا
وَلأَمْسَى اللَّهُ مِثْلَ النَّاسِ مَغْمُومًا حَزِينَا!

زَعَمُوا وَلَّى وَلَنْ يَرْجِعَ...وَيْحَ الجَاهِلِينَا ... لَمْ يَمُتْ مَنْ كَانَ لِلَّهِ خَلِيلاً وَخَدِينَا[5]
عَاشَ حِينًا وَسَيَحيا بَعْدَمَا غَابَ قُرونا

إيليا أبو ماضي: الديوان ص ص 750 دار العودة، بيروت، لبنان 1989

اعــــرف

الأعـــــلام :

– **إيليا أبو ماضــي** : (1889—1957) وُلد في قرية المحيدثة بلبنان وقد هاجر أوّل أمره إلى مصر سنة 1900 وانبرى يقرض الشّعر وهو ما يزال صبيّا. وفي سنة 1911 هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكيّة والتقى هناك بجمع من الأدباء المهاجرين وكان هذا اللّقاء فرصة لعقد جلسات أدبيّة ونقديّة ساهمت في بلورة مشروع الرّابطة القلميّة فتحوّلت تجربة إيليا الشعريّة من تجربة وفيّة للقصيدة التقليديّة في تلويناتها المختلفة إلى تجربة جديدة عانقت الرّومنطيقيّة مذهبا.يُعتبر إيليا أبو ماضي من أغزر جماعة الرّابطة القلميّة إنتاجا إذ أصدر فضلا عمّا كتب من مقالات عددا من المجموعات الشعريّة تنطق بتطوّر تجربته الفنيّة وهذه المجموعات هي:

* تذكار الماضي وهي أوّل مجموعاته الشعريّة أصدرها في مصر سنة 1911 وقد كان فيها غارقا في التقليد واجترار القديم
* ديوان أبي ماضي وهي ثاني مجموعاته نُشر سنة 1919 وفي هذه المجموعة تمازج القديم بالجديد في شعر أبي ماضي
* الجداول وهي ثالث مجموعاته نُشرت بنيويورك سنة 1927 وفيها لاح جليّا انتساب أبي ماضي إلى خطّ شعريّ جديد دعت إليه الرّابطة القلميّة سبيلا لتجديد الأدب العربيّ وجعله أقرب ما يكون إلى ذات الإنسان.
* الخمائل وقد صدرت هذه المجموعة سنة 1940
* خليل مطران: (1871—1949) شاعر و أديب لبنانيّ. ولد في بَعَلْبَكْ.هاجر إلى مصر .لُقّب بشاعر القطرين. كان راقي الخيال بديع التصوير من أشعر قصائده ز الأسد الباكيس له ديوان يُعرف بـسديوان الخليلس وفيه برز انتماؤه إلى التيّار الرّومنطيقيّ في الأدب العربيّ الحديث.

الشــــــرح :

1 – المَهين : (هـ،و،ن) اسم مفعول من هان.وهان الأمرُ:خفّ ويسُر. أهان وهوّنه واستهان به وتهاون به : استخفَّ به.والمهانة الحقارة والذُلُّ والضّعف.
2 – حزونا : (ح،ز،ن) الحَزْنُ ما غلُظ من الأرض،والجمع حُزُونٌ.
3 – الوَحْشة : (و،ح،ش) الفَرَقُ (الخوف) من الخَلْوَة.
4 – ثخينا : (ث،خ،ن) صفة مشبّهة من ثَخُنَ الشيء ثُخونة :كثُف وغلُظ وصلُب.
5 – خدينا : (خ،د،ن) صفة مشبّهة من خدُنَ.الخِدْنُ والخدينُ :الصّديق والصّاحبُ المُحدِّثُ. والخدين : الذي يُخادنك فيكون معك في كلّ أمر ظاهر وباطن.

فكّــــر

خضع النصّ للمقابلة بين حضور الشّاعر وغيابه: أُرصد أثر هذه الثنائيّة في تركيبة النصّ.

حلّــــل

1 – خضع النصّ لهندسة عروضيّة عمادها التفاوت الكميّ بين المقاطع والأبيات:تتبّع مظاهر هذا التفاوت وحلّله مبيّنا وجوه الطّرافة فيه.
2 – تتبّع في النصّ صورة الشّاعر وما أُسند إليه من أفعال وبيّن مرجعيّاتها وأثرها في الكشف عن منزلة الشّاعر عند أبي ماضي.

3 – ادرس جوانب الإيقاع في النصّ مبرزا أثرها في تشكيل الموقف من الشّاعر.
4 – في خطاب أبي ماضي نزوع إلى تقديس الشّاعر حدّ تأليهه: فيم يتجلّى ذلك؟ وما دلالاته ؟

قـــــوّم

1 – هل يتناسب النصّ والإهداء الذي صُدّر به؟ علّل إجابتك بما تراه مناسبا من الحجج.
2 – هل من فروق بين صورة الشاعر في هذا النصّ وصورته عند جبران في نصّ «الشّاعر» ؟ ماذا تستخلص من هذه المقارنة؟

توسّـــع

1 – ورد في لسان العرب لابن منظور التعريف الآتي للشّاعر: «..قائل الشّعر شاعر لأنّه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم... وسُمّي شاعرا لفطنته.»
ماذا تستخلص من هذا التعريف المعجميّ؟ وهل تعتبر من خلال ذلك أنّ الرّومنطيقيّين قد صالحوا بين الشّاعر وصفته الأولى؟
2 - تنشدّ خاتمة القصيدة إلى مقام قولها (الإهداء إلى روح خليل مطران) وتنفصل عنه لتكون ردّا على من نادوا - بناء على مقولة التطوّر وحاجات العصر– بموت الشّعر والشّاعر: ابن فقرة حجاجيّة تنتصر فيها لموقف من هذين الموقفين داعما رأيك بما تراه مناسبا من الحجج.

إضـاءات

«لَـوْ أَبَـى اللَّهُ عَلَيْنَا وَعَلَيْه أَنْ يَكُـونَا   عَادَتْ الأَرْضُ وِهَادًا شَاحِبَاتٍ وَ حُزُونَا»

قدّم الشاعر في صدر البيت ضمير جمع المتكلّم «نحن» على ضمير الغائب المفرد «هو» الذي يعود علي الشاعر. ولو قلبنا الترتيب في الصّدر كما يلي: «أبى اللّه عليه وعلينا أن يكونا» ما تغيّر شيء من وزن الصّدر وهو ما يجعل عمليّة التقديم خيارا نظميّا بيّن من خلاله الشّاعر أن لا متضرّر من فرضيّة عدم خلق الشّاعر إلاّ بنو الإنسان عامّة وقد تكلّم الشاعر بلسانهم في هذا المقام.
«إِي وَربِّي» إِي من أحرُف الجـواب ولا تُستعمـلُ إلاّ قبـل القسـم كقولـه تعالى ﴿ قُلْ إِي ورَبِّي إِنَّهُ لَحَقٌّ ﴾ – يونس الآية 53 – وهي عند النحاة توكيد للقسم تفيد معنى «نعم».

شـــذرات

كلّنا يتكلّم عن الشّعر. بعضنا يؤلّهه، والآخر يعشقه، والثالث يقرضه، والرّابع يقتات ويتنفّس به. هذا يشحذ ذاكرته بالمعلّقات والموشّحات والخاليات واللاّميّات، يردّدها في وحدته ويتلوها على مسمع أصحابه. وذاك يكتب القصيدة بعد القصيدة ويستعدّ لأن ينشر دُرر أفكاره في ديوان و لا ديوان أبي الطيّب. والآخر، الذي لم يُعلّمه أبواه « ألف، باء » يُصنّف على « المعنّى والقرادي والمرصود » أو يتغنّى بذاك « الموّال » أو هذا البيت من العتابا. كلّنا يعشق الشّعر – فصيحا كان أم عاميّا – و لا بدع فنحن من سلالة قوم هم « إذا مات منهم شاعر قام شاعر ».

ميخائيل نعيمة : الغربال ص 57
دار نوفل الطّبعة الخامسة عشرة 1991



نحت يجسّد وجه أبي القاسم الشابيّ (1909 - 1934)في مسقط رأسه توزر

فِي فُؤَادِي الغَرِيبِ تُخلَقُ أَكْوَانٌ ... مِنَ السِّحْرِ ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدِ
وَشُمُوسٌ وَضَّاءَةٌ وَنُجُومٌ ... تَنْثُرُ النُّورَ فِي فَضَاءٍ مَدِيدِ
وَرَبِيعٌ كَأَنَّهُ حُلُمُ الشَّاعِرِ ... فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ
وَرِيَاضٌ لاَ تَعْرِفُ الْحَلَكَ الدَّاجِي ... وَلاَ ثَوْرَةَ الْخَرِيفِ الْعَتِيدِ
وَطُيُورٌ سِحْرِيَّةٌ تَتَنَاغَى ... بِأَنَاشِيدَ حُلْوَةِ التَّغْرِيدِ
... وَحَيَاةٌ شِعْرِيَّةٌ هِيَ عِنْدِي ... صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ

أبو القاسم الشّابي ، صلوات في هيكل الحبّ

يـــا شـــعـــرُ

تمهيد :

«إن القراءة الداخليّة لديوان الشّابيّ يُمكنها، مهما كانت متعجّلة، أن تقود إلى ملاحظة ظاهرة أخرى في غاية الأهميّة، وليست مُتداوَلة عند الشّعراء ومفادها أنّ الشابيّ من الشّعراء القلائل الذين فكّروا في الشّعر فيما هم يكتبون شعرا. جاء ذلك التفكير في شكل قصائد عديدة نذكر منها تمثيلا : شعري، قلت للشّعر، يا شعر وهذه الظّاهرة توضّح، صراحة، بأنّ الشّاعر يقف في حضرة الشّعر ويُحاوره في نبرة موغلة في التّحنان.»

د.محمّد لطفي اليوسفي:لحظة المكاشفة الشعريّة عند الشّابيّ ص 46
دراسات في الشعريّة:الشابيّ نموذجا منشورات بيت الحكمة، قرطاج 1988

(من الكامل)

1 يا شِعْرُ أنتَ فمُ الشُّعُورِ ،وَصَرْخَةُ الرُّوحِ الكَئِيبِ ... يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَى نَحِيبِ القَلْبِ وَالصَّبِّ الغَرِيبِ
يا شِعْرُ أنتَ مَدَامِعٌ عَلِقَتْ بِأَهْدَابِ الحَيَاةْ ... يَا شِعْرُ أَنْتَ دَمٌ تَفَجَّرَ مِنْ كُلُومِ[1] الكَائِنَاتْ
يَا شِعْرُ قَلْبِي - مِثْلَمَا تَدْرِي - شَقِيٌّ مُظْلِمُ ... فِيهِ الجِرَاحُ النُّجلُ[2] يَقْطُرُ مِنْ مَغَاوِرِهَا الدَّمُ
جَمَدَتْ عَلَى شَفَتَيْهِ أَرْزَاءُ الحَيَاةِ العَابِسَهْ ... فَهْوَ التَّعِيسُ يُذِيبُهُ نَوْحُ القُلُوبِ البَائِسَهْ
5 أَبَدًا يَنُوحُ بِحُرْقَةٍ بَيْنَ الأَمَانِي الهَاوِيَهْ ... كَالْبُلْبُلِ الغِرِّيدِ مَا بَيْنَ الأَمَانِي الذَّاوِيَهْ
كَمْ قلت: صَبْرًا يا فؤاد ! ألا تكُفُّ عن النّحيب ؟ ... فَإِذَا تَجَلَّدَتِ الْحَيَاةُ تَبَدَّدَتْ شُعَلُ اللَّهِيبْ
يا قلب ! لاَ تجزَعْ أَمَامَ تَصَلُّبِ الدَّهْرِ الهَصورْ[3] ... فَإِذا صَرَخْتَ توجُّعًا هَزَأَتْ بِصَرْخَتِكَ الدُّهُورْ
ياقلبُ ! لا تَقْنَعْ بِشَوْكِ اليَأْسِ مِنْ بَيْنِ الزُّهُورْ ... فَوَرَاءَ أَوْجَاعِ الحَيَاةِ عُذُوبَةُ الأَمَلِ الجَسُورْ
لَكِنَّ قَلْبِي- وَ هْوَ مُخْضَلُّ الجَوَانِبِ بِالدُّمُوعْ ... جَاشَتْ بِهِ الأَحْزَانُ،إِذْ طَفَحَتْ بِهَا تِلْكَ الصُّدُوعْ
10 يَبْكِي عَلَى الحُلْمِ البَعِيدِ بِلَوْعَةٍ ، لاَ تَنْجَلِي ... غَرِدًا،كَصَدَّاحِ الهَوَاتِفِ فِي الفَلاَ. وَيَقُولُ لِي:
«طَهِّرْ كُلُومَكَ بِالدُّمُوعِ ، وَخَلِّهَا وَسَبِيلَهَا ... إِنَّ المَدَامِعَ لاَ تُضِيعُ حَقِيرَهَا وَ جَلِيلَهَا
فَمِنَ المَدَامِعِ مَا تَدَفَّعَ جَارِفًا حَسَكَ[4] الحَيَاةْ ... يَرْمِي لِهَاوِيَةِ الوُجُودِ بِكُلِّ مَا يَبْنِي الطُّغَاةْ
وَمِنَ المَدَامِعِ مَا تَأَلَّقَ فِي الغَيَاهِبِ كَالنُّجُومْ ... وَ مِنَ المَدَامِعِ مَا أَرَاحَ النَّفْسَ مِنْ عِبْءِ الهُمُومْ
فَارْحَمْ تَعَاسَتَهُ ، وَ نُحْ مَعَهُ عَلَى أَحْلاَمِهْ ... فَلَقَدْ قَضَى الحُلْمُ البَدِيعُ عَلَى لَظَى آلاَمِهْ»
15 يَا شِعْرُ يَا وَحْيَ الوُجُودِ الحَيِّ ! يا لُغَةَ المَلاَئِكْ ... غَرِّدْ فَأَيَّامِي أَنَا تَبْكِي عَلَى إِيقَاعِ نَايِكْ
رَدِّدْ عَلَى سَمْعِ الدُّجَى أَنَّاتِ قَلْبِي الوَاهِيَهْ ... وَاسْكُبْ بِأَجْفَانِ الزُّهُورِ دُمُوعَ قَلْبِي الدَّامِيَهْ
فَلَعَلَّ قَلْبَ اللَّيْلِ أَرْحَمُ بِالقُلُوبِ البَاكِيَهْ ... وَلَعَلَّ جَفْنَ الزَّهْرِ أَحْفَظُ لِلدُّمُوعِ الجَارِيَهْ
يَا شِعْرُ أَنْتَ نَشِيدُ أَمْوَاجِ الخِضَمِّ السَّاحِرَهْ ... النَّاصِعَاتِ ،البَاسِمَاتِ،الرَّاقِصَاتِ الطَّاهِرَهْ
السَّافِرَاتِ ،الصَّادِحَاتِ مَعَ الحَيَاةِ إِلَى الأَبَدْ ... كَعَرَائِسِ الأَمَلِ الضَّحُوكِ،يَمِسْنَ[5] مَا طَالَ الأَمَدْ

20 يَا شِعْرُ ! أَنْتَ جَمَالُ أَضْوَاءِ الغُرُوبِ السَّاحِــرَهْ ... يَا هَمْسَ أَمْوَاجِ المَسَاءِ البَاسِمَــاتِ الحَــائِرَهْ
يَا نَايَ أَحْلَامِي الحَبِيبَهْ ! يَا رَفِيقَ صَبَــابَتِي ... لَوْلَاكَ مُتُّ بِلَوْعَتِي، وَ بِشَقْوَتِي، وَكَــآبَتِي
فِيكَ انْطَوَتْ نَفْسِي،وَفِيكَ نَفَخْتُ كُلَّ مَشَاعِرِي ... فَاصْدَحْ عَلَى قِمَمِ الحَيَاةِ بِلَوْعَتِي، يَا طَــائِرِي

أبو القاسم الشابيّ : أغاني الحياة ص **54—62**
الدار التونسيّة للنّشر ،الطبعة السابعة **1985**

اعــرف

الأعــلام :

أبو القاسم الشابيّ : (1909—1934) وُلد في 24 فيفري سنة 1909 بالشابيّة تلقّى تعليما قام على العربيّة دون غيرها.درس بجامع الزّيتونة و لم يكتف بما يُلقى في الجامع من دروس، فكثّف مطالعته للأدب العربيّ قديمه وحديثه، واطّلع على ما كان يُترجَم من الآداب العالميّة، وتردّد على المنتديات الفكريّة والأدبيّة. وهذه العناصر مجتمعة، أذكت في الشابيّ حسّه النقديّ والأدبيّ فكان من ثمار ذلك محاضرته المشهورة «الخيال الشعريّ عند العرب».راسل مجلّة «أبوللّو» المصريّة التي كان لها الفضل في التعريف به وبأدبه فصار بذلك واحدا من روّاد التحديث الأدبيّ والشعريّ. توفّي الشابي يوم 09 أكتوبر 1934 إثر إصابته بتضخّم في القلب. وترك تراثا إبداعيّا ونقديّا شهد له بالنّبوغ وبشاعريّة فذّة طبعت بقصائدها ومواقفها السّاحة الإبداعيّة والثقافيّة التونسيّة والعربيّة.

الشــرح :

1 — كلوم : (ك،ل،م) الكَلْمُ: الجُرحُ والجمع كُلوم وكِلام وكلَمَهُ يكلِمُهُ كَلْما وكلَّمه كلْما جرحَهُ.
2 — النّجلُ : (ن،ج،ل) جمع نجلاء.ونَجَل ينجُلُ نَجلا:طعنه وأوسع شقّه وطعنة نجلاء أي واسعة بيّنة الشقّ.والنّجَلُ سعة شقّ العين مع حُسْن.
3 — الهَصور : (هـ،ص،ر) صيغة مبالغة من هصر يهصِرُ هصْرا: جذب وأمال وكسر.
4 — حسك : (ح،س،ك) الحسَكُ نبات له ثمرة خشنة تعلق بأصواف الغنم.والحسك : الشّوكُ.
5 — يمسن : (م،ي،س) تبختر واختال .

فكّــر

توزّع الخطاب في النصّ ما بين مناجاة الشّعر ومحاورة القلب : تتبّع أثر هذه الثنائيّة في بناء النصّ وتوزيع مقاطعه.

حلّــل

1 — حلّل عنوان القصيدة وتتبّع آثار حضوره فيها. ماذا تستخلص من ذلك عن منزلة الشّعر عند أبي القاسم الشابّي ؟
2 — تنوّعت صيغ الإنشاء الطلبيّ في النصّ لتضمن للقصيدة طاقة حواريّة طريفة:تتبّع توزيع هذه الصيغ وطرائق حضورها في النصّ لتبيّن خصائص النّفس الحواريّ الذي انتظم الخطاب في هذا النصّ.
3 — ما دلالة الحلم البعيد الذي يبكيه القلب في هذه القصيدة ؟ هل من صلة بينه وبين الموقف الرّومنطيقيّ من الشّعر والشّاعر ؟
4 — ما علاقة الشّعر بالقلب في هذه القصيدة ؟
5 — استخرج من القصيدة صفة الشّعر كما حدّدها الشابيّ وادرسْ مرجعيّاتها مبيّنا أثرها في التعبير عن تجربة جماليّة جديدة خرجت بالشّعر عن مألوف وظائفه.

قـــــوّم

اتُّهِمَ أبو القاسم الشّابيّ بأنّه كثير التشاؤم في شعره. هل تجد في هذه القصيدة ما يؤكّد هذا الحكم أو يعدّله ؟

توسّـــــع

لبشّار بن بُرد قصيدة غزليّة أقامها على محاورة قلبه يقول فيها :

عـدمتُكَ عاجلاً يـا قلْبُ قَلْـــــبا أتجعل من هويت عليـك ربّا

بـأيّ مشورة وبـــــــــأيّ رأي تُمَلِّكُها و لاَ تسْقيكَ عَـذْبَا

(..)ألاَ يا قلْبُ هل لك في التعزّي فقـد عذَّبْتني و لَقِيتُ حسْبا

الدّيوان ج**1** ص **190** تحقيق الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور

عُدْ إلى ديوان بشّار بن برد واقرأ قصيدته لتُقارن محاورته لقلبِهِ بمحاورة الشابي قلبَه في القصيدة.هل تستنتج من ذلك تحوّلا في صورة القلب ووظائفه عند الشاعر الرّومنطيقيّ مقارنة بالشّاعر القديم ؟

إضـــاءات

«كَـمْ قَدْ نَصَحتُ لَـهُ بأَنْ يَسْلو ، وَ كَـمْ عَزَّيْتُهُ» في الفعل المُسَطَّر جواز شعريّ ذلك أنّ الأصلَ في التّركيب أن يَقول الشّابيّ « بأنْ يَسْلُوَ » لأنّ الفعل سلا ناقص واويّ سُبق بـ«أن» المصدريّة وهي من الحروف التي تنصب الفعل المضارع. وقد تباينت مواقف النّحاة والنقّاد من الجوازات العروضيّة فعدّها النّحاة ممّا يشين القصيدة لأنّ في ذلك خروجا عن منطق نظم العربيّة وهو إعرابيّ بالأساس وقد جاراهم في هذا الموقف عدد من النقّاد خاصّة منهم الصفويّين.أمّا الطّائفة الأخرى من النقّاد فقد نسبت الظاهرة إلى إكراهات الإيقاع الإطاري واعتبرتها خيارا نظميّا لا يشين الشاعر في شيء.

تكاثفت في قول الشّابي « صَبْرًا يا فؤاد ألا تكُفُّ عن النّحيب ؟ » صيغ الإنشاء الطلبيّ أمرا ونداءً فالتماسا وهذه الكثافة وظيفيّة في الكشف عن العلاقة الجامعة بين طرفي الخطاب ففي الأمر إرشادٌ يُستفاد من السّياق وخاصّة منه توظيف الشابيّ لـكم الخبريّة التي أفادت التعديد والتذكير.وفي النّداء إغراء وإيحاء بالهوّة الفاصلة بين الشاعر وفؤاده وفي الالتماس تعبير عن رفض النّحيب فعلا وحالة التزمهما الفؤاد.

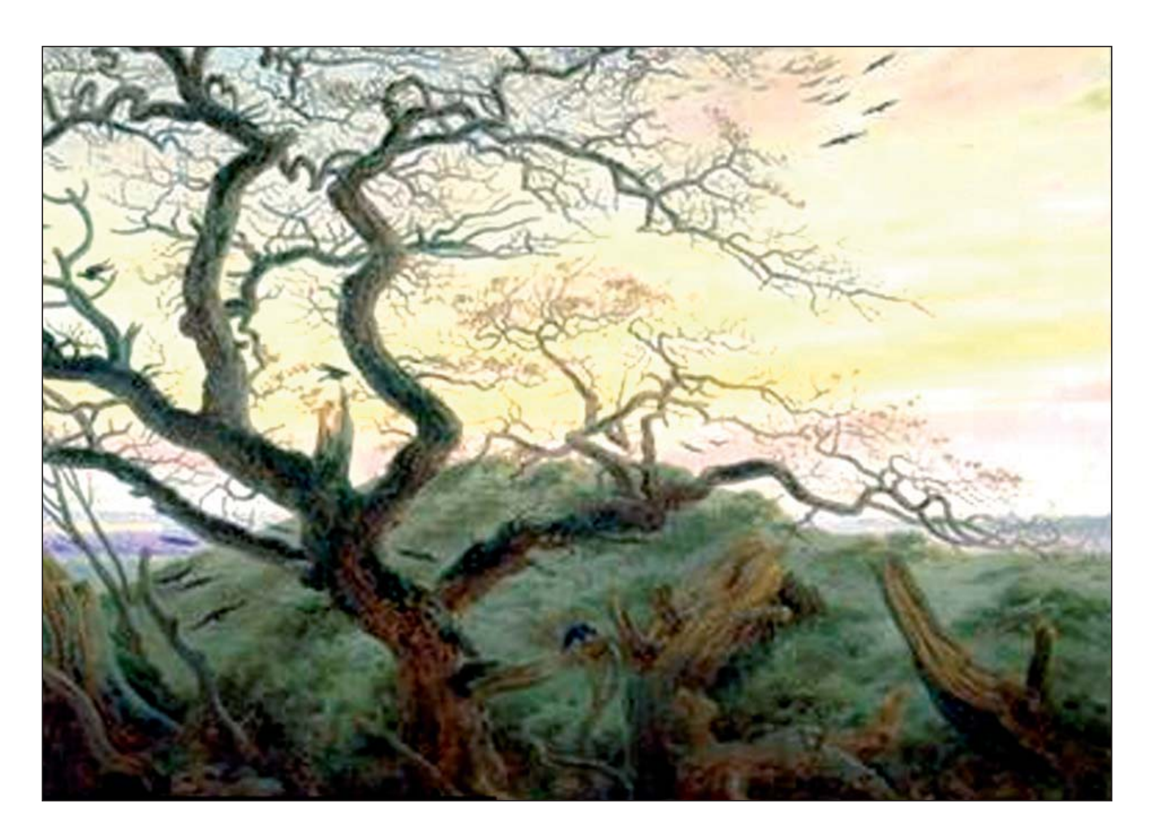
شـــذرات

في الأدب العربيّ اليوم فكرتان تتصارعان:فكرة تحصر غاية الأدب في اللّغة. وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب. وجليّ أنّ نقطة الخلاف هي الأدب نفسه أو القصد منه. فذوو الفكرة الأولى لا يرون للأدب من قصد إلاّ أن يكون معرضا لغويّا يعرضون فيه على القارئ كلّ ما وعوه من صرف اللّغة ونحوها، وبيانها وعروضها،وقواعدها وجوزاتها، ومتناقضاتها ومترادفاتها، وحكمها وأمثالها. فشاعرهم من إذا نظم لم يُخلّ بتفعيل و لم يتعدّ الرويّ الواحد. و لم يختر من المفردات غير ما يشكُلُ فهمه إلاّ على الذين قضوا حياتهم في درس اللّغة دون سواها. وإذا أبدى عناية خاصّة بصقل أبياته وتنسيق قوافيه، وأكثر من الاستعارات البالية، والمجازات المألوفة، والتشابيه العوجاء، والتوريات الخرقاء، فهو أمير الشعر بلا مراء.(...) جملة القول إنّ أصحاب الفكرة الأولى ينظرون دائما أبدا لا إلى ما قيل بل إلى كيف قيل. وأوّل سؤال يوجّهونه إلى أثر أدبيّ

هو: «هل هو صحيح اللّغة ومتينها ؟» فإذا كان كذلك فهو بنظرهم أدب. أمّا إذا عثروا فيه على تاء طويلة بدل القصيرة. وألف ممدودة بدل المقصورة. وهمزة كرسيّها الياء بدلا من الألف. وفعل متعدّ بـ«إلى» بدلا من «على». فهو ليس من الأدب بشيء.

(...) أمّا أنصار الفكرة الثانية الذين يحصرون غاية اللّغة في الأدب فهم ينظرون قبل كلّ شيء إلى ما قيل ومن ثمّ إلى كيف قيل. لأنّهم يرَوْن في الأدب معرض أفكار وعواطف، معرض نفوس حسّاسة تسطّر ما ينتابها من عوامل الوجود، وقلوب حيّة تنثر أو تنظم نبضات الحياة فيها، لا معرض قواعد صرفيّة نحويّة، وكشاكيل عروضيّة بيانيّة. فالفكر، في دينهم، أهمّ من لغة المفكّر. لأنّه صادر من بحر الوجود الذي ليست الأرض وكلّ من عليها من الشعوب سوى قطرة منه. أمّا اللّغة مهما اتّسع نطاقها وامتدّ نفوذها فلا تتعدّى قسما صغيرا من البشريّة. بل مهما عَزَّ مقامها لا تتجاوز كونها لباسا للفكر. وأكثر ما يُرتجى منها أن تكون لباسا جميلا. غير أنّها إن لم تكن سوى أسمال بالية على فكر جليل فقد تحطّ من قدر ذاك الفكر نوعا ولكنّها لا تذهب بقوّته.

ميخائيل نعيمة : الغربال ص ص 99 – 101
دار نوفل الطّبعة الخامسة عشرة 1991



لوحة شجرة الغربان للرسام «فريديريش»

مِلكَةُ الْخَيَالِ

تمهيد :

ترسّم الرّومنطيقيّون خطى روسّو* في إيمانهم بالخيال فصار عالم الخيال أحبّ إليهم من عالم الحقيقة المحدود ووجدوا في ما ذهب إليه روسّو إطارا مرجعيّا صار معه الخيال مبدأ ثابتا من مبادئ الفكر الرّومنطيقيّ. يقول روسّو« لو تحوّلت أحلامي إلى حقائق لما اكتفيت بها،بل لظللت أتخيّل وأحلم لا تقف رغبتي عند حدّ،لأنّي لا أزال أجد في نفسي فراغا لا يُشرَحُ ولا يملؤه شيء.إنّه نوع من انطلاق القلب إلى مصدر متعة لا علم لي بها، ولكنّي أحسّ بحاجتي إليها، بل إنّي لأجد في ذلك الانطلاق نفسه متعةً، لأنّه يغزو جوانب نفسي بشعور قويّ كلّ القوّة ، وبحزن عميق يجتذبني إليه».

عن محمّد غنيمي هلال

الرّومانتيكيّة ص 73 ط دار العودة بيروت 1986

بلغتُ خرائبَ تَدْمُرَ وقد نهكني المسيرُ، فاستلقيتُ على أعشابٍ نبتَتْ بين أعمدة سلّها الدّهرُ وأناخها [1] إلى الحضيضِ فبانت كأنّها أشلاءُ حربٍ هائلةٍ، وصِرْتُ أتأمّلُ بعظائمَ أُجلِّها وهي مهدومةٌ منقوضةٌ عن صغائرَ قائمةٍ عامرةٍ.

ولمّا جاء اللّيلُ وتشاركت المخلوقات المتنابذةُ بارتداء ثوب السّكينة شعرت بأنّ في الأثير [2] المحيط بي سَيَالا [3] يصارعُ البخورَ عطرا ويُعادل الخمر فعلا، فصرت أجرعه محكوما وأحسّ بأيد خفيّة تتساهم [4] عاقلتي وتُثقل جفني وتحلّ نفسي من سلاسلها. ثمّ مادت الأرض واهتزّ الفضاء فوثبت مدفوعا بقوّة سحريّة ،فوجدتني في رياض لم يتخيّلها بشر قطّ مصحوبا بجوق من العذارى لم يرتدين بغير الجَمال، يمشين حولي ولا تلمَس أرجلُهنّ الأعشابَ وينشدن تسبيحةً منسوجة من أحلام الحبّ ويضربن على قيثارات من العاج ذات أوتار ذهبيّة. ولمّا وصلت إلى منفرج قام في وسطه عرش مرصّع بالجواهر بين مسارح تنسكب منها أنوار بلون قوس قزح وقفت العذارى على اليمين واليسار ورفعن أصواتهنّ عن ذي قبل ونظرن إلى جهة تنبعث منها رائحة المرِّ [5] واللّبان فإذا بمليكة ظهرت من بين الأغصان الزّاهرة ومشت ببطء نحو العرش واستوت عليه فهبط إذ ذاك سرب حمام كالثّلج بياضا واستقرّ حول قدميها بشكل هلال.

صار هذا والعذارى يغنّين مجد الملكة سُوَرًا، والبخور يتصاعد لتكريمها أعمدةً، وأنا واقف أرى ما لم تر عين إنسان، وأسمع ما لم تعه أذن بشريّ.

حينئذ أشارت الملكة بيدها فسكنت كلّ حركة، ثمّ قالت وصوتها يهزّ نفسي مثلما تفعل يد الموقّع بأوتار عوده ويؤثّر بمجموع ذاك المحيط السحريّ كأنّ للأشياء آذانا وأفئدة :«دعوتك أيّها الإنسيّ و أنا ربّة مسارح الخيال، وحَبَوْتُكَ المثول أمامي وأنا ملكة غابة الأحلام، فاسمع وصاياي وناد بها أمام البشر. قل إنّ مدينة الخيال عُرْسٌ يخفر بابه مارد جبّار فلن يدخله إلاّ من لبس ثياب العرس. قل هـــي

جنّة يحرسها ملاك المحبّة فلا ينظرها سوى من كان على جبهته وسم الحبّ. هي حقل تصوّرات، أنهاره طيّبة كالخمر، وأطياره تسبح كالملائكة، وأزهاره فائحة العبير فلا يدوسه غير ابن الأحلام. خبّر الإنس بأنّي وهبتهم كأسا يفعمها السّرور فهرقوها بجهلهم فجاء ملاك الظّلمة فملأها من عصير الحزن فجرعوها صرفا وسكروا. قل: لم يُحسن الضّرب على قيثارة الحياة غير الذين لمست أناملهم وشاحي ونظرت أعينهم عرشي، فأشعيا نظم الحكمة عقودا بأسلاك محبّتي، ويوحنّا* روى رؤياه بلساني، ولم يسلك دانتي* مراتع الأرواح بغير أدلّتي، فأنا مجاز يعانق الحقيقة، وحقيقة تبيّن وحدانيّة النّفس، وشاهد يزكّي أعمال الآلهة. قل : إنّ للفكرة وطنا أسمى من عالم المرئيّات لا تُكدّر سماءه غيوم السّرور، وإنّ للتخيّلات رسوما كائنة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النّفس ليعمّ رجاؤها بما سيكون بعد انعتاقها من الحياة الدّنيا.»

وجذبتني ملكة الخيال نحوها بنظرة سحريّة وقبّلت شفتيّ الملتهبتين وقالت : «قل ومن لا يصرف الأيّام على مسرح الأحلام كان عبد الأيّام.»

عندئذ تصاعدت أصوات العذارى وارتفعت أعمدة البخور وحجبت الرّؤية. ثمّ مادت الأرض واهتزّ الفضاء فوجدتني بين تلك الخرائب المحزنة وقد ابتسم الفجر وبين لساني وشفتيَّ هذه الكلمات: ومن لا يصرف الأيّام على مسرح الأحلام كان عبد الأيّام.

جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة
ص ص 119—122 مؤسّسة نوفل ط 2 ـ 1984

اعــــرف

الأعـــــلام :

* **روسّو(جان جاك)** 1721- 1778 : كاتب فرنسيّ وفيلسوف اجتماعيّ وُلد في جينيف. نادى بطيبة الإنسان وبالعودة إلى الطّبيعة. من مؤلّفاته : العقد الاجتماعيّ، إيميل ، الاعترافات.تأثّرت بمبادئه الثّورة الفرنسيّة والأدب الرّومنطيقيّ.
* **أشعيا :** (القرن الثّامن قبل الميلاد) أحد كبار أنبياء بني إسرائيل الأربعة. قاوم آحاز ملك إسرائيل.تنبّأ بميلاد المسيح.
* **يوحنّا** : (توفّي نحو 100 م) قدّيس من رسل المسيح الإثني عشر وأحد الإنجيليّين الأربعة.ابن زبدى وأخو يعقوب الأكبر.يُعرف بالإنجيليّ والحبيب.نُفيَ إلى جزيرة بطمس ويُقال إنّه مات شهيدا.له إنجيل ورؤيا وثلاث رسائل.
* **دانتي** : (1265 — 1321) أعظم شعراء إيطاليا ومن رجالات الأدب العالميّ .خلّد اسمه بملحمته الشعريّة "الكوميديا الإلهيّة" وصف فيها طبقات الجحيم والمطهر والفردوس في سفرة وهميّة قام بها بقيادة فرجيليوس وحبيبته بياتريس.

الشـــــــرح :

1 – أناخ : (ن،و،خ) فعل ثلاثيّ مزيد : أنخت البعير فاستناخ ونوّخته فتنوّخ وأناخ الإبل: أبركها فبركت.

2 – الأثير : هو عند الأقدمين الفلك التاسع وهو عند علماء الطبيعة مادّة لا تقع تحت الوزن تتخلّل الأجسام ويكون امتداد الصّوت والحرارة بواسطة تموّجاتها.

3 – سيالا : (س،ي،ل) نبات له شوك أبيض طويل إذا نُزع خرج منه مثل اللّبن.

4 – تتساهم : (س،هـ ،م) فعل ثلاثيّ مـزيد : سهـم وساهـم القـوم فسهمهـم سهمـا قارعـهـم فقرعهـم وساهمته أي قارعته. والسّهم النّصيب. وسهـم يسْهَـمُ سُهـامـا وسُهِـمَ يسهم فهو مسهوم إذا ضمر.

5 – المرّ : ضدّ الحلو : مستحضر طيّب الرّائحة مرّ الطّعم يستخرج من شجـرة شائكـة من فصيلـة لبخوريّات تنمو في الحبشة وجنوبي الجزيرة العربيّة.

فكّـــك

خضع النصّ لتركيبة سرديّة جعلته محكوما بمقاطع تغيّرت وَفقا لـ :

* حركة الزّمن،
* تدرّج الوقائع،
* تغيّر أوضاع الشّخوص.

استخرج من النصّ مقاطعه وبيّن أثر العناصر السّالف ذكرُها في تشكيل عناصر الخطاب القصصيّ .

حلّـــل

1 – في النصّ رحلة من الواقع إلى الخيال تكشف مواقف الرّومنطيقيّ من العالم عامّة والإنسان خاصّة:
 * استخرج من النصّ آليّات الانتقال من الواقع إلى الخيال وحلّلها.
 * تبيّن من خلال أطوار الرّحلة صورة الأديب الرّومنطيقيّ وحلّل مصادرها.

2 – استخرج من النصّ الأمكنة التي احتضنت الوقائع فيه محلّلا أشكال حضورها مبرزا مدى تعبيرها عن مواقف الرّومنطيقيّ ورؤاه.

3 – ما قيمة الحلم أو الخيال في دنيا الإبداع والإنشاء حسب رأي جبران وقد نطق بلسان ملكة الخيال في هذا النصّ؟

قـــوّم

«من لا يصرف الأيّام على مسرح الأحلام كان عبد الأيّام » ما رأيك في هذا الحكم ؟ علّل موقفك بما تراه مناسبا من الحجج.

توسّــع

1 – عُرف دانتي بملحمته الشعريّة الكوميديا الإلهيّة : عرّف بهذا الأثر وابحث عن المصدرين العربيّين الذين ثبت تأثّر دانتي بهما.

2 – استغلّ العديد من الأدباء والمفكّرين قديما وحديثا فنّ القصّة إطارا تعبيريّا ضمّنوه مواقفهم ورؤاهم الفنيّة والفكريّة والفلسفيّة ومن بينهم نذكر نيتشة ، محمود المسعدي ، ابن طفيل ، ابن شهيد الأندلسيّ وميخائيل نعيمة. إليك في ما يلي مجموعة من الآثار حاول أن تصلها بأسماء أصحابها لتبحث عن الإطار التاريخيّ أو الأدبيّ الذي احتضن أصحابها : حيّ بن يقظان– اليوم الأخير– هكذا تكلّم زارادشت– من أيّام عمران– التوابع والزّوابع.

إضاءات

* حضر الحال في النصّ في مواطن مختلفة وبأشكال تركيبيّة متنوّعة وقد كان من الوسائل التي اعتمدها جبران في هذا النصّ لبناء مشاهد وصفيّة ساهمت في تأكيد انخراط النصّ ضمن آليّة كتابة رومنطيقيّة.ففي قوله مثلا: «فوثبت مدفوعا بقوّة سحريّة» يبدّد جبران معنى الفجئيّة الذي قد توحي به وتيرة الأحداث ليعلّل الحركة تعليلا عجيبا ينطق في ذاته بصلة الأديب بعالم ينأى عن العقل ويفارقه وهو ما يُعتبرُ فضلا عن تجسيده صورة الأديب ترديدا لموقف الرّومنطيقيّ من العقل ووسائل المعرفة.

والحال من المتمّمات التي تحتاجها الجملة لدعم قدرتها على التدلال إذ به يتّسع مجال الخطاب ليرسم صورة حول هيئة الاسم الذي يكون الوصف له. و لافرق بين أن يكون الوصف مشتقّا من الفعل ، نحو « طلع البدر صافيا » أو اسما جامدا في معنى الوصف المشتقّ ، نحو « عدا محمّدٌ غزالا ».

* «فوجدتني بين تلك الخرائب المحزنة وقد ابتسم الفجر».

شبّه جبران طلوع الفجر بصورة الإنسان الضّاحك المبتسم،ثمّ حذف المُشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو«ابتسم» فالاستعارة مكنيّة أصليّة.

شذرات

إنّ مهنة النّاقد الغربلة.لكنّها ليست غربلة النّاس. بل غربلة ما يُدوّنه قسم من النّاس من أفكار وشعور وميول. وما يُدوّنه النّاس من الأفكار والشّعور والميول هو ما تعوّدنا أن ندعوه أدبا. فمهنة النّاقد،إذن، هي غربلة الآثار الأدبيّة لا غربلة أصحابها. و إذا كان من الكتّاب أو الشّعراء من لا يفصل بين آثاره الأدبيّة التي يجعلها تراثا للجميع وبين فرديّته التي لا تتعدّاه ودائرة محصورة من أقْربائه وأصحابه فذاك الكاتب والشاعر لم ينضج بعد. وليس أهلا لأن يُسمّى كاتبا أو شاعرا. كذلك النّاقد الذي لا يميز بين شخصيّة المنقود وبين آثاره الكتابيّة ليس أهلا لأن يكون من حاملي الغربال أو الدّائنين بدينه.

إنّ شخصيّة الكاتب أو الشّاعر هي قدسه الأقدس. فله أن يأكل ويشرب ويلبس ما شاء ومتى شاء وحيث شاء. له أن يعيش ملاكا . وله أن يعيش شيطانا. فهو أولى بنفسه من سواه. غير أنّه ساعة يأخذ القلم ويكتب. أو يعلو المنبر ويخطب. وساعة يودع ما كتبه وما فاه به كتابا أو صحيفة ليقرأه كلّ من شاء، ساعتئذ يكون كمن سلخ جوانب من شخصيّته وعرضه على النّاس قائلا : « هذا هو يا ناس، فكر تفحّصوه .ففيه لكم نور وهداية. وهاكم عاطفة احتضنوها فهي جميلة وثمينة » و إذ ذاك يسوغ لي أن أحكّ فكره بمحكّ فكري. وأن أستجهر عاطفته بمجهر عاطفتي. وبعبارة أخرى، أن أضع ما قاله لي في غربالي لأفصل قمحه عن زؤانه وأحساكه. فذاك حقّ لي كما أنّ من حقّه أن يكتب و يخطب.

ميخائيل نعيمة، الغربال ص 13
دار نوفل الطبعة الخامسة عشرة 1991

عِشْ لِلْجَمَالِ

تمهيد :

« الجمال ليس حاجة بل هو نشوة. إنّه ليس فما ظمئا و لا يدا فارغة مبسوطة، ولكنّه قلب ملتهب ونفس مسحورة ولا الجمال الصّورة التي تودّون لو تبصرونها، أو الأنشودة التي تتمنّون لو تسمعونها، بل هو بالأحرى صورة تبصرونها وعيونكم مطبقة، ونشيد تسمعونه وآذانكم مغلقة... إنّما الجمال الحياة وقد نزعت الحجاب عن وجهها القدّوس.»

جبران خليل جبران : النبيّ ص 88
مؤسّسة نوفل بيروت،لبنان 1981

(من البسيط)

1 عِشْ لِلْجَمَالِ تَرَاهُ العَيْنُ مُؤْتَلِقًا	فِي أَنْجُمِ اللَّيْلِ أَوْ زَهْرِ البَسَاتِينِ
وفي الرُّبَى نَصَبَتْ كَفُّ الأَصِيلِ بِهَا	سُرَادِقًا[1] مِنْ نُضَارٍ للرَّيَاحِينِ
وَفِي الجِبَالِ إِذَا طَافَ المَسَاءُ بِهَا	وَلَفَّهَا بِسَرَابِيلِ[2] الرَّهَابِين
وَفِي السَّوَاقِي لَهَا كَالطِّفْلِ ثَرْثَرَةٌ	وَفِي ٱلبُرُوقِ لَهَا ضَحْكُ ٱلْمَجَانِينِ
5 وَفِي ابْتِسَامَاتِ «أَيَّارٍ» وَرَوْعَتِهَا	فَإِنْ تَوَلَّى فَفِي أَجْفَانِ «تِشْرِينِ»
لاَ حِينَ لِلْحُسْنِ ،لاَحَدٌّ يُقَاسُ بِهِ	وَإِنَّمَا نَحْنُ أَهْلُ الحَدِّ وَالحِين
فَكَمْ تَمَاوَجَ فِي سِرْبَالِ غَانِيَةٍ	وَكَمْ تَأَلَّقَ فِي أَسْمَالِ مِسْكِين
وَكَمْ أَحَسَّ بِهِ أَعْمَى فَجُنَّ لَهُ	وَحَوْلَهُ أَلْفُ رَاءٍ غَيْرُ مَفْتُونِ
عِشْ لِلْجَمَالِ تَرَاهُ هَهُنَا وَ هُنَا	وَعِشْ لَهُ وَهْوَ سِرٌّ جِدُّ مَكْنُونِ
10 خَيْرٌ وَأَفْضَلُ مِمَّنْ لاَ حَنِينَ لَهُمْ	إِلَي الجَمَالِ ، تَمَاثِيلٌ مِنَ الطِّينِ

إيليا أبو ماضي : الدّيوان ص ص 723
دار العودة بيروت لبنان 1989

اعــــرف

الشــــــرح :

1- سرادقا : (س،ر،د،ق) السُّرادق: ما أحــاط بالبنـاء والجمع سُرادقات .وهـو أيضا الغبـار الساطـع والدّخان الشاخص المحيط بالشيء.

2- سرابيل : (س،ر،ب،ل) السّربال : القميص والدّرع، وكلّ ما لُبسَ يُسمّى سربالا.

فـكّــــــر

رُدِّدَ الطّلب في النصّ ترديدا جعل الخطاب يتدرّج من التفصيل إلى الإجمال: قسّم النصّ في ضوء هذا المعيار مبرزا ما تنطق به هذه البنية من دلالات.

حـلّـــــل

1- أقام إيليا أبو ماضي الخطاب في القصيدة على التأثير غايةً جنّد لها طاقة تخييليّة تُرغّب في الجمال عقيدة: بيّن مظاهر التكامل بين التأثير والتخييل في هذه القصيدة، مبرزا صلتها بوظيفة الأدب كما تمثّلها الرّومنطيقيّون.

2- تتبّع حضور الجمال في دنيا الطّبيعة : ما دلالة هذا الحضور؟ وهل خضع لخطّة ما في الكتابة الشعريّة ؟

3- يتأسّس النصّ على المقابلة بين عالمين ونظرتين: استخرجهما من النصّ وادرس وجوه التباين القائمة بينهما.

قــــــوّم

هل تجاوزت الدّعوة إلى الجمال حدود الموقف الانفعاليّ لتصبح تجسيدا لموقف مذهبيّ مبدئيّ ؟

توسّـــــــع

«إنّ الأمّة العربيّة قد عاشت في أرض محرومة من هذا الجمال الذي يستفزّ المشاعر ويؤجّج الخيال لأنّها قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير المرامي المقفرة الموحشة والصّحارى الضّامئة المترامية يخطف في حواشيها السّراب وقد يعثر الطّرف فيها على رقعة يهتزّ فيها النّبات أو جدول يتدفّق بين الرّمال أو غدير نائم بين الصّخور العارية.بما أنّ الأمّة العربيّة قد عاشت كذلك فينبغي أن تكون شاعريّتها قريبة من هذه الأرض كلّ القرب فيها ما فيها من ضياء وإشراق ومن بساطة وسذاجة».

أبو القاسم الشّابيّ الخيال الشعريّ عند العرب ص 46
الدّار التونسيّة للنّشر، ط 3 أوت 1985

– قارن موقف الشّابي هذا بما دعا إليه إيليا أبو ماضي في قصيدة الحال.أيّ الموقفين تتبنّى وما حججك في ذلك ؟

* « وَفِـي السَّوَاقِي لَهَا كَالطِّفْلِ ثَـرْثَـرَةٌ   وَفِـي البُرُوقِ لَـهَا ضَحْكُ المَجَانِينِ »

ٱدرُس ٱلوُجوه ٱلبيانيّة في هذا البيت مبيّنا وُجوه وفاء إيليا أبي ماضي للخلفيّة الرّومنطيقيّة في تشكيل عناصر ٱلصّورة.

إضـــاءات

مثّلت الأبيات الخمسة الأولى جملة واحدة تكوّنت من فعل (عش) + فاعل مُضمَر تقديرُه «أنت» مخاطَبُ الشاعر+ مفعول لأجله ورد مركّبا بالجرّ رُكّب المجرور فيه تركيبا نعتيّا كان فيه النعت مركّبا إسناديّا فعليّا خضع للبناء الآتي:

<table dir="rtl">
<tr><td>ترا</td><td>ه</td><td>العينُ</td><td>مؤتلقا</td><td>في أنجم اللّيل</td><td>أو</td><td>زهر البساتين</td><td>و</td><td>في الرّبى..وفي الجبال..وفي السواقي...</td></tr>
<tr><td rowspan="5">فعل مضارع</td><td rowspan="5">مفعول به</td><td rowspan="5">فاعل</td><td rowspan="4">اسم فاعل قام مقام نواة الإسناد</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="3">حرف عطف</td><td></td><td rowspan="2">حرف عطف</td><td></td></tr>
<tr><td>مركّب إضافي معطوف عليه</td><td>مركّب بالعطف معطوف</td></tr>
<tr><td>مركّب بالجرّ معطوف عليه</td><td colspan="3">مركّب بالعطف معطوف</td></tr>
<tr><td colspan="5">مركّب بالعطف مفعول فيه للمكان</td></tr>
<tr><td colspan="6">مركّب شبه إسنادي حال</td></tr>
<tr><td colspan="9">مركّب إسنادي فعليّ نعت</td></tr>
</table>

ولنا أن نلاحظ تواتر المعطوفات في المركّب شبه الإسناديّ الذي قام بوظيفة الحال تواترا فضله ماثل في الكشف عن انتشار الجمال وتعدّده تعدّدا أكْسبه هويّة كونيّة وجعله الموحّد بين المتناقضات.

شـــذرات

إنّ قيمة الأمور الرّوحيّة إنّما تُقاس بالنّسبة إلى حاجاتنا الرّوحيّة. ولكلّ منّا حاجاته. بل لكلّ أمّة حاجاتها، ولكلّ عصر حاجاته. غير أنّ من هذه الحاجات ما هو مُقَيَّدٌ بالفرد أو بالأمّة وأحوالها الزّمانيّة والمكانيّة. وهذه تتقلّب وتتغيّر. ومنها ماهو مشترَكٌ بين كلّ الأفراد والأمم في كلّ العصور والأمكنة.

وهذه الحاجات هي المقاييس الثّابتةُ التي يجب أن تُقاس بها قيمة الأدب.فإن حدّدناها حدّدنا مقاييسنا الأدبيّة وتمكّنّا من أن نُعطيَ كلّ أثر أدبيّ حقّه.أمّا هذه الحاجات المُشتَركةُ فقد لا يسعُني ولا يسع سواي الإحاطة بها. غير أنّي سأحاول أن أذكر منها ما هو في اعتقادي أهمّها:

أوّلا : حاجتنا إلى الإفصاح عن كلّ ما ينتابنا من العوامل النفسيّة : من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشكّ، وحُبٍّ وكرهٍ، ولذّة وألم، وحزن وفرح، وخوف و طمأنينة، وكلّ ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثّرات.

ثانيا: حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة، حقيقة ما في أنفسنا،وحقيقة ما في العالم من حولنا.فنحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة، لسنا لنُنْكِرَ أنّ في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة في حتّى اليوم وسيبقى حقيقة حتّى آخر الدّهر.

ثالثا: حاجتنا إلى الجميل في كلّ شيء. ففي الرّوح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكلّ ما فيه مظهر من مظاهر الجمال.فإنّا، وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلا وما نحسبه قبيحا، لا يُمكنُنا التعامي عن أنّ في الحياة جمالا مُطلقا لا يختلفُ فيه ذوقان.

رابعا : حاجتنا إلى الموسيقى. ففي الرّوح ميلٌ عجيب إلى الأصوات والألحان لا نُدركُ كنهَهُ. فهي تهتزّ لقصف الرّعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق. لكنّها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس وتنبسط بما تآلف منها.

ميخائيل نعيمة، الغربال ص ص 69 — 71
دار نوفل ، الطّبعة الخامسة عشرة 1991



لوحة بحر البلطيق للرسّام «فريديريش»



علي محمود طه

(1949 – 1902)

أَيُّها الشَّاعر اعتمد قيثارك   وَاعْزِفِ الآنَ مُنْشِدًا أَشْعَارَك

وَاجعل الحُبَّ والجمالَ شعارَكْ   وَادْعُ رَبًّا دَعَا الوُجُودَ وَ بَارَكْ

فَزَهَا وازدَهَى بِمِيلاَدِ شَاعِرْ

(**علي محمود طه**، ميلاد شاعر)

الفنّ الجميل

تمهيد :

لم تكن الحركة الرّومنطيقيّة ثورة في عالم الأدب فحسب إذ شملت الموسيقى والرّسم والفلسفة وقد كانت من ثمارها قراءةٌ جديدة لموروث البشريّة الخالد، وحّدت بين الحضارات والثقافات وجمّعتها تحت راية الفنّ شعارا وسلاحا فعّالا قاوم به الإنسان فعل الزّمن فيه فتمرّد على الموت – رغم حتميّته – وضمن للفنّان الخلودَ بخُلود فنّه الجميل.

(من الخفيف)

1 ضَاربٌ فِي الخَيالِ مُلْقٍ عِنَانَهْ ... مَلَكَ الوَحْيُ قَلْبَهُ وَ لِسَانَهْ

مَلأَ الكَوْنَ مِنْ أيَادِيهِ سِحْرًا ... وبَنَى مُلْكَهُ وَ شَدَّ كِيَانَهْ

وَ حَبَاهُ الخُلُودَ في العَالَمِ الفَا ... نِي وَأَبْقَى عَلى البِلَى سُلْطَانَهْ

هُوَ فَجْرُ النُّبُوغِ يَصْدَحُ فِيهِ ... كُلُّ مَنْ أَطْلَقَ الهَوَى وِجْدَانَهْ

5 وَ سَمَاءٌ لِلشَّاعِرِ الفَذِّ مِنْهَا ... يَسْتَقِي الشِّعْرُ وَحْيَهُ وَبَيَانَهْ

وَ أَنَا الشّاعِرُ الذي افْتَنَّ[1] بالحُسْـ ... ـنِ وَ أَذْكَتْ يَدُ الحَيَاةِ افتنانَهْ

مَعْهَدِي هَذه المُرُوجُ وَأُسْتَا ... ذِي رَبِيعُ الطَّبِيعَةِ الفَيْنانَهْ[2]

وَ أَزَاهِيرُ حَانِيَاتٌ عَلَى النّهْـ ... ـرِ يُقَبِّلْنَ في الضُّحى شُطْآنَهْ

يَتَسَمَّعْنَ لِلْخَرِيرِ المُنَاجي ... ويُرَتِّلْنَ للرُّبَى تِحْنَانَهْ

10 مَعْبَدٌ لِلطُّيُورِ ، رَاهِبُهُ اللَّيْـ ... ـلُ ، وَ نَاقُوسُهُ الصَّبا[3] الرنَّانَهْ

وَ مَحَارِيبُ لِلْعَذَارى إذَا مَا ... سَكَبَ الغَرْبُ في الدُّجى أُرْجُوَانَهْ

قَامَ رَبُّ الفَنِّ الجَمِيلِ عَلَيها ... مُسْتَحِثًّا تَحْتَ الظّلاَمِ قِيانَهْ

يَتَغَنَّى لَحْنَ الخُلُودِ وَ يَدْعُو ... مِنْ وراءِ الغَيْبِ الرَّهِيبِ زمَانَهْ

أيُّها الدَّهْرُ : حَسْبُكَ اللّهُ مَاذا ... بِرِجَالِ الفُنُونِ هَذي المَهانَهْ ؟

15 هَـل تَبَيَّنْتَ فِـي رُفَـات أوالي[4] ... دَفِينًا مَحَا البِلَى عُنْوانَهْ ؟
قِفْ عَلى الفَنِّ بَيْنَ شرق وَغـربٍ ... وَصِفِ العالَمَ المُخلَّدِ شانَهْ
عَرشُ غَرْناطَةَ ، إلَهُ أثينا ... تَاجُ رُومَا سَمَاءُ مَجْدِ الكِنَانَهْ[5]
يُشْرِقُ السِّحْرُ مِنْ تَمَاثِيلَ فيها ... وَ مَقاصِيرَ كَالبُرُوجِ المُزانَهْ
وَتَراءى العَذْرَاءُ تُلْهِم رافا ... ئيل* رُوحَ الْخُلُودِ وَحْيَ الدِّيانَهْ
20 وَ ابْنُ حِمْديس* في المَلا ، وَلَمَرْتِين* يَفِيضَانِ صَبْوَةً ومَجَانَهْ
نَاجَيَا الرّوض والبُحَيْرَةَ حَتَّي ... لَمَسَ الفَنُّ فيهُمَا عُنْفُوانَهْ
إنَّمَا المَجْدُ فِي الوَرى لِمُغَنٍّ ... هَزّ قَلْبَ الورَى وقَادَ عِنَانَهْ
23 وَ لِمَنْ سَاسَ فِي المَمَالِكِ عَدْلاً ... وَارْتَضَى الحَقَّ في العُلا بُنْيانَهْ

علي محمود طه، المَلاّحُ التائه. ص 80—81
ديوان علي محمود طه، دار العودة بيروت 1988

اعــرف

الأعــلام :

* **علي محمود طه** : (1902 ـ 1949) وُلد ببلدة المنصورة بشمال الدلتا المصريّة من أسرة متوسّطة. درس في مدرسة الفنون التطبيقيّة ومنها تخرّج سنة 1924 ليُعيَّن بهندسة المباني في بلدته. كان منذ طفولته ولوعا بالأدب فطالع الشّعر العربيّ قديمه وحديثه مطالعة جعلته ميّالا إلى ما دعا إليه جماعة المهجر وما زرعه خليل مطران من توجّهات أدبيّة جديدة أكسبت القصيدة العربيّة أبعادا إنسانيّة وأحيت فيها نزعات وجدانيّة كاد التقليد يُبلّدها. سعى إلى التعرّف على الأدب الفرنسيّ فطالع لكبار الكتّاب الرومنطيقيّين وخاصّة منهم لامرتين ثمّ أخذ يراسل مجلّتي أبولّو والرّسالة وفيهما نشر أولى محاولاته الشعريّة قبل أن يُصدر ديوانه الأوّل الملاّح التائه. حاول أن يتّصل بالنهضة الأدبيّة في القاهرة منذ 1933 فذاع صيته وصار من الأقلام المُعتدّ بها شهادة على أدب جديد. زار أوروبّا أكثر من مرّة وجال في ربوعها ليُخلّد بعضا من مشاهداته في عدد كبير من قصائده لعلّ أشهرها قصيدة الجندول. توفّي علي محمود طه سنة 1949 وخلّف تراثا فنيّا أثرى السّاحة الإبداعيّة وفتح السّبيل أمام حركة التجديد في مصر والعالم العربيّ.

* **رفائيل** : (1483 — 1520) من أعظم الفنّانين الإيطاليّين في الرّسم والبناء، أجاد تصوير العذراء وله رسوم جداريّة تشهد على نضج تجربته الفنيّة.

* **ابن حمديس** :(1054 — 1133) أكبر شعراء صقليّة وُلِد في سرقوسة ولجأ إلى الأندلس بعد احتلال النّورمان لصقليّة فلحق بالمعتمد ابن عبّاد . شعرُهُ رقيق الصّورة دقيق الوصف طريف التشابيه.

* **لامرتين** : (1790 ـ 1869) من مشاهير الشعراء الفرنسيّين وزعيم من زعماء الحركة الرّومنطيقيّة. زار الشّرق وشغف به. من مؤلّفاته:«التأمّلات»، «جوسلين»وتعتبر قصيدة «البحيرة» أبرز نصوصه وأكثرها تأثيرًا في من تبعه من الشّعراء.

الشـــــــرح :

1 – افتنّ : (ف،ت،ن) فعل مزيد على وزن افتعل من فتَنَ يفتِنُ فتْنا وفُتونا : أعـجـب بالشيء.

2 – فيْنانَه : (ف،ي،ن) صفة مشبّهة على وزن فعلانة.يُقال شَعـــرٌ فينـانٌ مــن الفَنَـن وهـو الغصن. ورجُلٌ فينانٌ : حسن الشّعر طويلُه. وظِلٌّ فينانٌ : وارف ممتدٌّ.

3 – الصَّبا : (ص،ب،و) ريحٌ معروفة يقول العرب إنّها تهبّ من مطلع الشّمس إذا استوى اللّيل أو النّهار.

4 – أوالي : (أ، و، ل) صيغة جمع شاذّة لآل وأهل.

5 – الكِنَانَهْ : (ك،ن،ن) الكِنانُ وِقاءُ كلّ شيء وستره. والكنان : البيتُ. والكنانة : أرض مصر وفي الأثرِ «خَيْر الأجْنَادِ جُنْدُ أَرْضِ ٱلْكِنَانَةِ»

فكّـــك

تأسّست وحدة القصيدة العضويّة على حسن الرّبط بين القول - وقد نُسب إلى ربّ الفنّ - وإطاره : اضبط مقاطع القصيدة في ضوء هذا المعيار مبيّنا قيمة هذا التّرابط.

حلّـــل

1 – لِمَ بنى علي محمود طه مطلع القصيدة على ضمير الغائب المفرد «هو» ؟ هل يكشف لك ذلك حدود الصّلة بين النصّ وعنوانه ؟

2 – تكاثف في مطلع القصيدة إسناد المشتقّات الدّالة على الحركة والأفعال إلى الفنّ الجميل : استخرجها من النصّ مبرزا أثرها في تشكيل صورة نموذجيّة للفنّ الجميل.

3 – كيف صوّر علي محمود طه صلة الشّاعر والشّعر بالفنّ الجميل وعالمه ؟ هل تستطيع أن ترصد من خلال ذلك ملامح وفاء الشاعر لمقولات الرّومنطيقيّين حول الشّعر ومصدره ؟

4 – كيف رُسمت صورة الدّهر في هذه القصيدة ؟ ماذا تستنتج من ذلك ؟

5 – ما دلالة جمع الشاعر في خاتمة القصيدة بين معالم تاريخيّة وفنّانين وأدباء من أصقاع مختلفة من العالم ؟

قـــوّم

الجمال قيمة كونيّة ردّها الشاعر إلى الخيال والطبيعة وجعلها شعار الفنّ الخالد. ناقش هذا الموقف بالرّجوع إلى النصّ التمهيديّ « الرّومنطيقيّة والكلاسيكيّة » وحرّر في ذلك فقرة حجاجيّة.

توسّـــع

استخرج من القصيدة معجم الدّين وارصد آثاره في تشكيل الموقف من الجمال.

إضـاءات

* «وَ أَزَاهِـيـرُ حـانِـيَـاتٌ عَـلَى الـنّـهْــــــــــرِ يُـقَـبِّـلْـنَ في الضُّحى شُطْآنَـهْ»

شبّه الشّاعر في هذا البيت انحناء الزّهر على النّهر بانحناء المقبل على ثغر يريد أن يُقبّلهُ. ثمّ حذف المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو « يقبّلن » فأجرى الخطاب بذلك بيانيّا على الاستعارة المكنيّة الأصليّة.

* كان علي محمود طه واحدا من المعجبين بقصيدة البحيرة للشّاعر الرّومنطيقي الفرنسي لامرتين. وقد عرّبها ونشرها في مجموعته الأولى الملاّح التّائه وفيها يقول :

ليت شعري أهكذا نحنُ نَمْضي في عُبَابِ إلى شواطئَ غُمْضِ
وَنَخُوضُ الزّمان في جُنح ليلٍ أبديٍّ يُضني النّفوس ويُنضي
وضفاف الحياةِ ترمُقُها العيـ ـنُ فبَعْضٌ يمرُّ في إثْر بعضِ
دون أن نمْلك الرّجوع إلى ما فات منْها ولا الرُّسُوَّ بأرضٍ ! ؟

علي محمود طه، الملاّحُ التائه.ص 110
ديوان علي محمود طه، دار العودة بيروت 1988

شذرات

(...) ننتقل لذكر مفهوم آخر من المفاهيم التي تُحدّد القول فتجعل منه قولا شعريّا.(...) هذا المفهوم هو مفهوم الانزياح. وهو يعني البُعد عن مطابقة القول للموجودات،مثلُ هذا البعد له أنماطه الأسلوبيّة التي تتحدّد كأنماط غير مباشرة.هذه أنماط تستعين بأدوات لغويّة عدّة، أو بتقنيات لغويّة عدّة مثل : الاستعارة والتشبيه والإيحاء،والتخييل إلخ...وغير ذلك ممّا يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة.وممّا له جذوره في تراثنا الأدبيّ والنقديّ، وممّا عُبّر عنه بتوليد المعاني دون أن يعني ذلك أنّ مفهوم الانزياح هو بمثابة توليد للمعاني. ليس الانزياحُ مجرّد تنويع على المعنى، بل هو يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد. أي أنّه يخصّ نظريّة الشّعر: فالشّعر، استنادا إلى مفهوم الانزياح، لا يُمكنه أن يكون التعبير الأمين (أو الصادق) لكون غير عاديّ، بل هو التعبير غير العاديّ لكون عاديّ. من هنا التأكيد على الاختلاف، الذي هو اختلاف مرتبط بالنّظر إلى العالم، أو رؤية مّا له، أي أنّ بوعي مَا ينهض في هذا الفضاء اللّغويّ الذي هو فضاء العلامات، الكون المنزاح. وعليه فإنّ معيار الحكم على الشّعر لا يعود معيار الكذب والصّدق، ولا معيار توليد المعاني، بل القدرة على قول رؤية مختلفة. الشّعر هو زاوية رؤية مُختلفة لكن تُقالُ شعريًّا.

د. يمنى العيد، في القول الشعريّ ص **02**
دار توبقال للنشر.الطبعة الأولى،الدار البيضاء،المغرب **7891**

قُلْتُ لِلشِّعْرِ

تمهيد :

جسّد المذهب الرّومنطيقي ما تطلّع إليه بعض الأدباء من تغيير لمفهوم الشاعر والشعر فكان اعتناقه علامة تحوّل في مسار الأدب العربيّ من ثمارها تصوّر جديد للشّعر واللّغة عبّر عنه الشّابيّ في إحدى رسائله إلى البشروش بقوله : « إنّ الشّعر حياة موسيقيّة مُختارةٌ تُعبّر عن نفسها في فنّ من الكلام والموسيقى، حياة موسيقيّة مُختارةٌ تُرفرف بألحان مجنّحة في جوّ مُنغّم موزون ».

(من الخفيف)

1 أَنْتَ يَا شِعْرُ ، فِلْذَةٌ مِنْ فُؤَادِي ... تَتَغَنَّى ، وَ قِطْعَةٌ مِنْ وُجُودِي

فِيكَ مَا فِي جَوَانِحِي[1] مِنْ حَنِينٍ ... أَبَدِيٍّ إِلَى صَمِيمِ الوُجُودِ

فِيكَ مَا فِي خَوَاطِرِي مِنْ بُكَاءٍ ... فِيكَ مَا فِي عَوَاطِفِي مِنْ نَشِيدِ

فِيكَ مَا فِي مَشَاعِرِي مِنْ وُجُومٍ ... لا يُغَنِّي ، وَ مِنْ سُرُورٍ عَهِيدِ

5 فِيكَ مَا في عَوَالِمِي مِنْ ظَلامٍ ... سَرْمَدِيٍّ[2]، وَ مِنْ صَبَاحٍ وَلِيدِ

فِيكَ مَا فِي عَوَالِمِي مِنْ نُجُومٍ ... ضَاحِكَاتٍ خَلْفَ الغَمَامِ الشَّرُودِ

فِيكَ مَا في عَوالِمِي مِنْ ضَبَابٍ ... وَ سَرَابٍ ، وَ يَقْظَةٍ، وَ هُجُودِ

فِيكَ مَا فِي طُفُولَتِي مِنْ سَلامٍ ... وَ ابْتِسَامٍ، وَ غِبْطَةٍ، وَ سُعُودِ

فِيكَ مَا فِي شَبِيبَتِي مِنْ حَنِينٍ ... وشُجُونٍ ، وَ بَهْجَةٍ ، وَ جُمُودِ

10 فِيكَ - إِنْ عَانَقَ الرَّبِيعُ فُؤَادِي - ... تَتَثَنَّى سَنَابِلِي وَوُرُودِي

و يُغَنِّي الصَّبَاحُ أُنْشُودَةَ الحُبِّ ، ... عَلَى مَسْمَعِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ

ثُمَّ أَجْنِي فِي صَيْفِ أَحْلامِي ... السَّاحِرِ مَا لَذَّ مِنْ ثِمَارِ الخُلُودِ

فِيكَ يَبْدُو خَرِيفُ نَفْسِي مَلُولاً، ... شاحِبَ اللَّونِ ، عارِيَ الأُمْلودِ[3]

جَلَّلَتْهُ الحَيَاةُ بِالحُزْنِ الدَّا ... مِي وَ غَشَّتْهُ بِالغُيُومِ السُّودِ

15 فِيكَ يَمْشِي شِتَاءُ أَيَّامِيَ البَا ... كِي، وَ تُرْغِي صواعِقِي وَ رُعُودِي

وتَجِفُّ الزُّهُورُ فِي قَلْبِيَ الدَّا ... جِي، وَ تَهْوِي إِلَى قَرَارٍ بَعِيدِ

أَنْتَ يَا شِعْرُ قِصَّةٌ عَنْ حَيَاتِي ... أَنْتَ يَا شِعْرُ صورَةٌ مِنْ وُجُودِي

أَنْتَ يَا شِعْرُ - إِنْ فَرِحْتُ - أَغَارِيدِي ... - وَ إِنْ غَنَّتْ الكَآبَةُ - عُودِي

أَنْتَ يَا شِعْرُ كَأْسُ خَمْرٍ عَجِيبٍ أَتَلَهَّى بِهِ خِلاَلَ اللُّحُودِ ... !

20 أَتَحَسَّاهُ فِي الصَّبَاحِ ، لأَنْسَي مَا تَقَضّى مِنْ أَمْسِيَ الْمَفْقُودِ

وَ أُنَاجِيهِ فِي الْمَسَاءِ ، لِيُلْهِيَنِي مَرْآهُ عَنْ ظَلاَمِ الْوُجُودِ

أنا لَوْلاَكَ لَمْ أُطِقْ عَنَتَ الدَّهْرِ وَ لاَ فُرْقَةَ الصَّبَاحِ السَّعِيدِ

أبو القاسم الشّابيّ : أغاني الحياة، ص ص 124–125
ا لدار التونسيّة للنّشر ط7 — 1985

اعــــرف

الشــــرح :

1 – جوانحي : (ج،ن،ح) **جمع** جانحة. والجوانح أوائل الضُّلوع تحت الترائب ممّا يلي الصّدرَ، كالضّلوع ممّا يلي الظّهر، سُمِّيَت بذلك لجنوحها على القلب أي لميلها عليه.

2 – سَرْمَدِيّ : (س،ر،م،د) السّرمد دوام الزّمان من ليل أونهار وهو الدائم الذي لا ينقطع. وليل سرمد طويل.

3 – الأُمْلُودِ : (م،ل،د) المَلَدُ الشبابُ الناعم، وجمعه أملاد، وهو الأملَدُ والأُمْلُدُ والأُملُود والإمليدُ والأَمْلُدان والأُملُدانيُّ.

فكّـــر

تدرّج خطاب الشّابيّ للشّعر من القلب إلى العمر فالوجود : تتبّع هذه العناصر وحدّد من خلالها نظام المقاطع في هذه القصيدة.

حلّــل

1 – بيّن أثر العنوان في القصيدة بنية ودلالة.

2 – استخرج مكوّنات الشّعر وعالمه وحلّلها مبيّنا قيمتها في خلق نوع من التوازي بين الشعر والموجود ساهم في تعميق البعد الغنائيّ في القصيدة.

3 – ما قيمة الترديد في هذه القصيدة إيقاعا، وبناءً، ودلالة ؟

4 – تعدّدت الثنائيّات في هذه القصيدة لا لتتباين بل لتتّحد في عالم الشّعر : استخرج هذه الثنائيّات وحلّلها مبرزا دلالة اتّحادها في عالم الشّعر كما تصوّره أبو القاسم الشّابي.

قـــوّم

إلى أيّ مدى أفلح الشّابي في الارتقاء بهذه القصيدة إلى مرتبة النصّ البيان الّذي يكشفُ عن ملامح الرّؤية الرّومنطيقيّة للشّعر ماهيّةً ووَظيفةً ؟

توسّع

1- انبنت صورة الشّعر في هذه القصيدة على مجموعة من المعاجم من بينها معجم الكلام والغناء والطبيعة والزّمن : استخرج من النصّ مكوّنات هذه المعاجم مبيّنا فضلها في تشكيل صورة للشّعر صار معها عنوان وجود الشاعر.

2 – قال الشابيّ في قصيدة له عنوانها «قلب الشّاعر» :

كـلّ مـا هبّ و مـا دَبّ ومـا	نَـام ، أو حـام على هـذا الـوجـودْ
مـن طُيُورٍ، وَزُهـورٍ، وشـذى	وَ يَـنـابـيع، وأغـصـان تـمـيـدْ
وبـحـار ، وكـهـوف،	وذُرًى وبراكيـن، ووديانٍ، وبيـدْ
وضيـاء ، وظِـلالٍ ، و دُجـى	وَ فُصـول ٍ، وغُـيُوم ، ورُعـودْ
وَثُلُـوجٍ ، وَضَبَـاب عـابِـرٍ،	وَ أعَـاصير، وأمطـارٍ تجـودْ
وتـعـاليـم ، وديـن ، ورؤى ،	وَأَحاسيس، وصمت، ونشيـد
كُلُّها تـحـيا بقـلـبي حُـرّة	غضَّـةَ السِّـحر، كأطفال الخلـود

أبو القاسم الشّابيّ : أغاني الحياة، ص 258
الدار التونسيّة للنّشر طبعة 7 – 1985

أُدرس ما حواه قلب الشّاعر في هذا المقطع المنتخب وقارنه بما حواه الشعر في قصيدة الحال. ما وجوه التماثل بين الشّعر والقلب ؟ ماذا تستخلص من ذلك ؟

إضاءات

* من تجلّيات الترديد في هذه القصيدة ترديد إيقاعيّ وتركيبيّ يَدعُوهُ بعض البلاغيّين والدّارسين «ٱلْمُوازنة». وقد امتدّ هذا الترديد من البيت الثّاني إلى البيت التّاسع ليتيح لنا إمكانيّة إخضاع هذا القسم من القصيدة لضروب متعدّدة من التقطيع : تقطيعٍ نحويٍّ عمادُه ترديد المركّب ذاته والوظيفة نفسها والصّيغة عينها، وتقطيعٍ عرُوضيٍّ عموديٍّ نتبيّنه في ما يلي :

فيـكَ مَـا فِي	جَوَانِحي	مِـنْ حَنِينٍ
فيـكَ مَـا فِي	خَوَاطِري	مِـنْ بُكَاءٍ
فيـكَ مَـا فِي	مَشَاعِرِي	مِنْ وُجُومٍ
فيـكَ مَـا فِي	عَوَالِمي	مِـنْ ظَلامٍ
فيـكَ مَـا فِي	عَوَالِمي	مِـنْ نُجُومٍ
فيـكَ مَـا فِي	عَوَالِمي	مِـنْ ضَبَابٍ
فيـكَ مَـا فِي	طُفُولتي	مِـنْ سَلامٍ
فيـكَ مَـا فِي	شَبيبَتي	مِـنْ حَنِينٍ
فـاعلاتن	مُتَفْعِلُنْ	فاعلاتن

وقد أنشأ هذا التقطيع نوعا من التوازي الكمّي والنغميّ خلق طاقة إيقاعيّة داخليّة ساهمت في إبراز معنى التعدّد دلالة صار معها الشعر إطارا حاضنا للكون، كما أرسى في القصيدة نفسا غنائيّا جعل تواتُر معنى النسبة فيه ذاتَ الشاعر جزءا لا يتجزّأ من عالم الشعر.

* [جوانحي - خواطري - وجودي - عواطفي - مشاعري - عوالمي...] تواترهذا النّوع من المركّبات الإضافيّة في القصيدة وهي كلّها قائمة على معاني النسبة والملكيّة والاختصاص.

شذرات

ظلَّ الشّابيّ ثابتا على قداسة الشّعر، والارتفاع به عن الأغراض الصّغيرة والشّؤون العابرة، وكلّ لون من ألوان الحياة الباهتة أو التافهة. وحتّى الرّثاء الذي هو لون من ألوان التعبير عن عواطف النّفس الإنسانيّة، في حال حُزنها وأساها، قد امتنع الشّابيّ عن قرض الشعر فيه. ولعلّ ممّا يدعو إلى العجب، أنّ الشاعر حين نُكِبَ بوفاة والده، وكان لديه أعزّ شيء في الوجود، لم يستطع أن يرثيَهُ بشيء ممّا اصْطُلِحَ عليه في عالم الأدب بشعر الرّثاء. وكثيرا ما كان يُحدّثُ أصدقاءه بأن لا شيء يحزّ في نفسه أكثر من أنّه شاعر لا يستطيع أن يرثيَ أعزّ مخلوق عنده. (...) والشّعر عند أبي القاسم تصوير وتعبير، تصوير صادق وتعبير صحيح. أمّا الشّاعر فقوّة خلاّقة مُبدعة، تصوّر الكون والحياة، وتُعبّر عنهما في قوّة عجيبة وإبداع ساحر. فشعر الشاعر «قطعةٌ من فؤادهِ، وشُعلةٌ من روحهِ» يُصوّرُ العاطفة أبدع تصوير، ويُعبّر عن أعماق النّفس في صفاء وإشراق. مسرحه الحياة، ومَعينُهُ الجمالُ، وحيويّتُهُ صدق الشّعور، أمّا مَطْمَحُهُ فالبقاء والخلود.

أبو القاسم محمّد كرّو : الشّابي حياته وشعره ص ص 114 – 116
الدّار العربيّة للكتاب، تونس ليبيا 1984



لوحة "غرق الأمل" للرسّام «فريديريش»

ٱلشّاعِرُ وَٱلْمُقلِّدُ

تمهيد :

«ثمّة وراء تجربة جبران حاجة إبداعيّة حقّة لروح جديدة وأسلوب جديد في الأدب، فهي علامة تحوّل وتغيّر جذريّ لا في المفهوم الأدبيّ وحسب، بل وهذا أكثر أهميّة بكثير، في الحساسيّة الأدبيّة في ذلك العصر.»

د.**سلمى الخضراء الجيّوسي**، الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث
ص 135 . مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت لبنان . ماي 2001

إنّ خير الوسائل، بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللّغة هي في قلب الشّاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه، فالشّاعر هو الوسيط بين قوّة الابتكار والبشر، وهو السّلك الذي ينقل ما يُحدثه عالم النّفس إلى عالم البحث، وما يُقرّره عالم الفكر إلى عالم الحفظ والتدوين.

الشّاعر أبو اللّغة وأمّها، تسير حيثما يسير وتربض أينما يربض، وإذا ما قضى[1] جلست على قبره باكية مُنتَحبةً حتّى يمُرَّ بها شاعرٌ آخر ويأخذ بيدها.

وإذا كان الشّاعر أبا اللّغة وأمّها فالمُقلِّدُ ناسج كفنها وحافر قبرها.

أعني بالشّاعر كلّ مُخترِع كبيرا كان أو صغيرا، وكلّ مُكتشف قويّا كان أو ضعيفا، وكلَّ مُختلِق[2] عظيما كان أو حقيرا، وكلَّ مُحبٍّ للحياة المُجرّدة إماما كان أو صعلوكا، وكلّ من يقف متهيّبا أمام الأيّام واللّيالي فيلسوفا كان أو ناطورا للكروم.

أمّا المقلّد فهو الذي لا يكتشف شيئا ولا يختلق أمرا بل يستمدّ حياته النفسيّة من مُعاصريه ويصنع أثوابه المعنويّة من رُقَع يجزّها من أثواب من تقدّمه.

أعني بالشّاعر ذلك الزرّاع الذي يَفْلَحُ حقلَهُ بمِحراثٍ يختلِفُ ولو قليلا عن المِحراث الذي ورثه عن أبيه فيجيء بعدَهُ من يدعو المحراث الجديد باسم جديد، وذلك البستانيّ الذي يستنبت بين الزّهرة الصّفراء والزّهرة الحمراء زهرة ثالثة برتقاليّة اللّون فيأتي بعده من يدعو الزّهرة الجديدة باسم جديد، وذلك الحائك الذي ينسج على نوله نسيجا ذا رسوم وخطوط تختلف عن الأقمشة التي يصنعها جيرانه الحائكون فيقوم من يدعو نسيجه هذا باسم جديد.

أعني بالشّاعر الملاّح الذي يرفع لسفينة ذات شراعين شراعا ثالثا، والبنّاء الذي يبني بيتا ذا بابين ونافذتين بين بيوت كلّها ذات باب واحد ونافذة واحدة، والصبّاغ الذي يمزج الألوان التي لم يمزجها أحد قبله فيستخرج لونا جديدًا، فيأتي بعد الملاّح والبنّاء والصبّاغ من يدعو ثمار أعمالهم بأسماء جديدة فيُضيف بذلك شراعا إلى سفينة اللّغة ونافذة إلى بيت اللّغة ولونا إلى ثوب اللّغة.

أمّا المُقلّد فهو ذاك الذي يسير من مكان إلى مكان على الطّريق التي سارت عليها ألف قافلة وقافلة ولا يحيد عنها مَخافة أن يتيه ويضيع، ذاك الذي يتبع بمعيشته وكسب رزقه ومأكله ومشرَبه وملبسه تلك السّبل المطروقة التي مشي عليها ألف جيل وجيل فتظلّ حياته كرجع الصّدى ويبقى كيانه كظلّ ضئيل لحقيقة قصيّة لا يعرف عنها شيئا ولا يُريد أن يعرف.

جبران خليل جبران، البدائع والطّرائف ص ص 560 — 561
ضمن الأعمال الكاملة لجبران

اعـــــرف

الشـــــرح :

1 – قضى : (ق،ض،ي) قضى يقْضَى قضاء : مات.

2 – مُختلق : (خ،ل، ق) اسم فاعل من اختلق. واختلق الشّيء ابتدعه على مثال لم يُسبَق إليه.

فكّـــــر

أخضع جبران نصّه لبناء حجاجيّ كشف من خلاله موقفه من مسألة التقليد والتجديد. حدّد مقاطع النصّ في ضوء الخطّة الحجاجيّة التي اعتمدها جبران للإقناع بوجاهة موقفه.

حلّـــــل

1 – هل تستطيع من خلال مقام القول وخصائص الخطاب أن ترصد ملامح المتقبّل الذي صاغ له جبران هذا النصّ ؟

2 – مثّلت المقابلة عماد الخطّة الحجاجيّة التي أقام عليها جبران خطابه في هذا النصّ. حدّد مواطنها وأشكالها مبرزا أثرها في الانتصار لما ذهب إليه جبران من مفهوم طريف للأدب.

3 – كيف صوّر جبران الابتكار والإبداع في هذا النص ؟ هل لك أن تستخلص من ذلك مفهوم الأدب عنده ؟

4 – ما علّة رفض جبران خليل جبران للتّقليد ؟

قـــــوّم

هل حقّق الأدباء الرّومنطيقيّون حقّا ما دعا إليه جبران من ضرورة التجديد وابتعدوا بذلك عن شبح الاتّباع والتّقليد ؟ حرّر في ذلك نصّا حجاجيّا تعتمد فيه النصّوص التكميليّة الواردة في هذا المحور وتستلهم فيه حججك ممّا درست من نصوص جبران وإيليا أبي ماضي والشّابي وعلي محمود طه.

توسّـــــع

1 – قارن ما ذهب إليه جبران في هذا النصّ بما تضمّنته نصوص هذا المحور من شذرات منتخبة من كتاب ميخائيل نعيمة « الغربال ». وارصد من خلال مقارنتك مفهوم الأدب كما تصوّره الرّومنطيقيّون العرب.

2 – رغم الهوّة الزمنيّة الفاصلة بين الشعراء المولّدين في القرن الثاني والرّومنطيقيّين العرب، فإنّ التجديد كان هاجسا مشتركا بينهم. قارن بين مظاهر التجديد في التجربتين. هل تستخلص من ذلك تحوّلا في مفهوم الأدب ؟

إضـــاءات

* اعتمد جبران في حجاجه التمثيل قالبا بيانيّا صاغ من خلاله مواقفه. ويتجلّى ذلك مثلا من خلال اعتبار الشّاعر خالقا للّغة واعتبار المقلّد قاتلها «وإذا كان الشّاعر أبا اللّغة وأمّها فالُمقلِّدُ ناسج كفنها وحافر قبرها.)».
وهذا الإجراء الأسلوبيّ، فضلا عن قيمته الجماليّة، يدعم الوظيفة التأثيريّة في الخطاب التي تبرز مقوّماتها من خلال :

– قرينة الرّتبة : إذ في تقديم الشّاعر على المقلّد إبراز لفضل الشّاعر وإيحاء برفض المقلّد.
– قرينة التركيب : وتبرز من خلال التلازم الذي انتظم الجملة للمقارنة والمقابلة.
– قرينة المعجم والحقل الدّلالي : فما بين صورة الشّاعر والمقلّد تقابلا بين حقلين يُعلن أوّلهما معاني الولادة والخلق ويكشف ثانيهما دلالة العدم والموت.

شـــذرات

لقد خدم جبران الشّعر العربيّ بطرق ثلاث: أولاها عن طريق نثره الشّعريّ، وثانيتهما عن طريق شعره، وثالثتها عن طريق كتاباته المتنوّعة عن الشّعر واللّغة والفنّ عموما. إنّ جبران كاتب نثر بالدّرجة الأولى، على الرّغم من أنّ كثيرين ممّن كتبوا عنه يعتبرونه شاعرا، لا بما كتب من شعر موزون فقط، بل ببعض النّثر الذي كتبه أيضا.النّثر الذي كتبه أيضا.(...) ولا شكّ في أنّ عددا كبيرا من الشّعراء والكتّاب في حقبة الثلاثينيّات والأربعينيّات قد وقع تحت التأثير المُباشر لهذه التجربة الفذّة.

د.سلمى الخضراء الجيّوسي، الاتّجاهات والحركات في الشعر العربيّ الحديث.
ص 134 مركـز دراسـات الوحدة العربيّة، بيروت لبنـان . ماي 2001

الكون الشعري
عند الرّومنطيقيّين

اَلْمِعْرَاجُ

تمهيد :

تميّز الرّومنطيقيّون بعودتهم إلى النّصوص الدّينيّة لتوظيفها رموزا ضمّنوها أدبهم وقد سما هذا التّوظيف بآثارهم فأكسبها روحيّا تناغم ورغبتهم في التّسامي إلى عوالم المطلق والمثال.

(من المتقارب)

1 إلى قمّةِ الزّمَنِ الغَابِرِ ... سمَتْ رَبَّةُ الشِّعْرِ بالشَّاعِرِ

يَشُقُّ الأثيرَ صَدًى عَابِرًا ... وَ رُوحًا مُجَنَّحَةَ الخَاطِرِ

مَضَتْ حُرّةً مِنْ وِثَاقِ الزَّمَانِ، ... وَمِنْ قَبْضَةِ الجَسَدِ الآسِرِ

و أوْفَتْ عَلَى عَالَمٍ لَمْ يَكُنْ ... غَريبًا على أَمْسِهَا الدَّابِرِ

5 نَمَتْ فِيهِ بَيْنَ بَنَاتِ السَّدِيمِ[1] ... وَ شَبَّتْ مَعَ الفَلَكِ الدَّائِرِ

تُلَقِّنُ سِيرَتَهَا فِي الحَيَاةِ ... وَ تَنْطِقُ بِالمَثَلِ السَّائِرِ

وَ تَرْسُمُ أَسْمَاءَ مَا عُلِّمَتْ ... مِنَ القَلَمِ المُبْدِعِ القَادِرِ

مَشَاهِدُ شَتَّى وَعَتْهَا العُقُولُ ... وَغَابَتْ صُوَاهَا[2] عَنِ النَّاظِرِ

و جُودٌ حَوَى الرُّوحَ قَبْلَ الوُجُودِ ... وَ مَاضٍ تَمَثَّلَ فِي حَاضِرِ

10 تَبَدَّى لَهَا فَانْجَلَى شَكُّهَا ... وَ ثَابَتْ إِلَى وَعْيِهَا الذَّاكِرِ

وَ أَصْغَتْ فَمَرَّتْ عَلَى سَمْعِهَا ... رِوَايَةُ مِيلاَدِهَا الغَابِرِ

هُوَ البَعْثُ فَاسْتَمِعُوا وَاقْرَؤُوا ... حَدِيثَ السَّمَاءِ عَنِ الشَّاعِرِ

علي محمود طه، أفراح الوادي،ديوان علي محمود طه ص 205
دار العودة، بيروت، لبنان 1988

اعرف

الشرح :

1 – السّديم : **(س،د،م)** الضّباب الرّقيق.والسّديم كذلك الماء المُندفق. السّديم : كثير الذِّكْر.

2 – صُواها : **(ص،و،ي)** الصوّةُ حجر يكون علامة في الطّريق، والجمع صُوًى وأصواء جمع الجمع.وقيل الصُّوى والأصواءُ الأعلامُ المنصوبة المرتفعة في الفيافي والمفازة المجهولة يُستَدَلُّ بها على الطّريق.

فكّك

انبنى الخطاب في النصّ على المراوحة بين الإجمال والتفصيل: تبيّن مظاهر هذه المراوحة وآثارها في بنيـة النصّ.

حلّل

1 — تتبّع الأفعال والصّفات التي أسندها علي محمود طه إلى الشّاعر وروحه.ماذا تستخلص منها ؟
2 — كيف صوّر علي محمود طه صلة الشّاعر بعالم السّماء ؟ هل في هذا التصوير ما يتقاطع مع معاني النبوّة التي كثيرا ما أصبغها الرّومنطيقيّون على الشّاعر ؟
3 — استدعى الشّاعر قصّة خلق الإنسان وضمّنها موقفه من الشّاعر والشّعر : استخرج من النصّ القرائن الدّالة على هذه القصّة وحلّلها مبيّنا دلالتها على منزلة الشاعر من الأدب الرّومنطيقيّ.
4 — كيف تشكّلت صورة الزّمن في هذه القصيدة ؟ قارنها بصورة الزّمن في الشعر العربيّ القديم.ماذا تستخلص من هذه المقارنة ؟

قـوّم

هل في غنائيّة علي محمود طه عن الشّاعر ما يميّز بين شاعر مقلّد وآخر مجدّد أم هي حكر على فئة من الشّعراء دون أخرى ؟ حرّر في ذلك نصّا حجاجيّا قصيرا داعما مواقفك بشواهد نصيّة دقيقة من القصيدة.

توسّـع

صوّر علي محمود طه الجسد سجنا آسرا يحول دون تحرّر الشّاعر.ما مرجع هذا الموقف ؟ وهل يكشف لك عن بعض مصادر الرّومنطيقيّة في الأدب العربيّ ؟

إضـاءات

« يَشُـقُّ الأثيرُ صـدًى عـابـرا   و روحـا مُـجَنَّحَةَ الخاطـرِ »

أقام علي محمود طه الصّورة في هذا البيت على الحال وظيفة نحويّة رسمت هيئة الشّاعر في سموّه وقد عاضد هذه الوظيفة النحويّة بالتشبيه البليغ قالبا بيانيّا دقّت فيه الحدود الفاصلة بين المشبَّه (الشاعر) والمشبّه به (الصدى،الرّوح المجنّحة) فغاب وجه الشّبه غيابا علّته اشتراك طرفي التشبيه في صفة أو صفات دون غيرها.

شـذرات

شاعت بين الرّومنطيقيّين فكرة مؤدّاها أن لا إدراك لحقيقة العالم إلاّ إذا سلّمنا بأنّ للعالم روحا تسهر على النظام العجيب الذي يسيرُ الكونُ وَفقه،سهرا يمكّنها من ضبط انسجامه وتناسقه.حتّى تنكشف الوحدة الكونيّة وتبدو للشّاعر فيتغنّى بها وقد أحسّ أنّه صار عنصرا من عناصرها وسما عن الدّرك الذي تردّى فيه الإنسان العاديّ عبد العادات والتقاليد والرّؤية المبنيّة على أساس عقليّ،وهو إحساس يميّز الشّاعر من سائر البشر،إذ هو دليل يقظة لم يتسنّ لغيره بلوغها،غير أنّه إحساس يُثير في النّفس همّا وغمّا يُسبّبهما إدراك ما بين الموجود والمنشود من بون شاسع،يدفع بالشّاعر إلى تبيّن سببه من جهة والسعي إلى تجاوزه من جهة ثانية،ولعلّ تلك المحاولة وذلك السعي هما الإطار الذي يتنزّل فيه إحساس الإنسان بالنقص والرّغبة في سدّه استكمالا للكيان الحقّ.وهي رغبة يجد لها الشاعر في الأسطوريّ والرّمزيّ خير سند للتعبير عنها ويجد لها مطيّته إلى تصوير ذلك النّموذج الأصليّ من حيث هو شكل ديناميكيّ وبنية منظّمة للصّور إلاّ أنّها تفيض دوما عمّا هو فرديّ وعمّا يُحيل على حياة الفرد في أطوارها.وعمّا هو إقليميّ أو اجتماعيّ من العوامل التي تسهم في تشكيل الصورة وتجسيدها.

د.محمّد قوبعة، الرّومنطيقيّة ومنابع الحداثة في الشعر العربيّ ص 442
نشر كليّة الآداب — منّوبة . تونس 2000

مُناجَاةُ أَرْوَاحٍ

تمهيد :

تعجّ كتابات الرّومنطيقيّين بالمناجاة صيغة تعبيريّة تكشف إحساسهم بالضّيق من العالم ودنيا النّاس التي ملأتها المطامع والأحقاد. وقد تكاثف هذا النّوع من الكتابات في أدب جبران والتبس في الكثير من الأحيان بفنّ الخاطرة ليكون مشحونا بطاقة شعريّة لم تمنع جمال العبارة من أداء جليل المواقف الرّافضة الثّائرة التي عبّر من خلالها جبران عن توقه إلى عالم بديل عن الموجود المرفوض.

استيقظي يا حبيبتي ! استيقظي لأنّ روحي تناديك من وراء البحار الهائلة ونفسي تمدّ جناحيها نحوك فوق الأمواج المزبدة الغضوب. استيقظي، فقد سكنت الحركة وأوقف الهدوء ضجّة سنابك الخيل ووقع أقدام العابرين. وعانق النوم أرواح البشر، فبقيت وحدي مستيقظا، لأنّ الشّوق ينتشلني كلّما أغرقني النعاس، والمحبّة تدنيني إليك عندما تقصيني الهواجس[1]. قد تركت مضجعي يا حبيبتي خوفا من أخيلة السلوّ المختبئة بين طيّات اللّحاف، ورميت بالكتاب لأنّ تأوّهي قد أباد السّطور من صفحاته فأصبحت خالية بيضاء أمام عيني. استيقظي! استيقظي يا حبيبتي واسمعيني.

- ها أنا ذا يا حبيتي ! قد سمعت نداءك من وراء البحار وشعرت بملامس جناحك، فانتبهت وتركت مخدعي وسرت على الأعشاب فتبلّلت قدماي وأطراف ثوبي من ندى اللّيل. ها أنا واقفة تحت أغصان اللّوز المزهرة أسمع نداء نفسك يا حبيبي !

- تكلّمي يا حبيبتي ! ودعي أنفاسك تسيل مع الهواء القادم نحوي من أودية لبنان. تكلّمي، فلا سامع غيري، لأنّ الظّلمة قد دحرت جميع المخلوقات إلى أوكارها والنعاس أسكر سكّان المدينة وبقيت وحدي صاحيا.

- قد نسجت السّماء نقابا من أشعّة القمر وألقته على جسد لبنان يا حبيبي !

- قد حاكت السّماء من ظلمة اللّيل رداء كثيفا مبطّنا بدخان المعامل وأنفاس الموت وسترت به أظلع المدينة يا حبيبتي !

- قد رقد سكّان القرى في أكواخهم القائمة بين أشجار الجوز والصّفصاف وتسابقت نفوسهم نحو مسارح الأحلام يا حبيبي !

- قد أناخت أحمال الذّهب قامات البشر، وأوهنت[2] عقبات المطامع ركبهم، وأثقلت المتاعب أجفانهم، فارتموا على الفراش وأشباح الخوف والقنوط[3] تعذّب قلوبهم يا حبيبتي.

- قد سرت في الأودية أخيلة الأجيال الغابرة، وحامت على الرّوابي أرواح الملوك والأنبياء، فانثنت فكرتي نحو مسارح الذّكرى وأرتني عظائم الكلدانيّين* وفخامة الآشوريّين* ونبالة العرب.

ـ قد سرت في الأزقّة أرواح اللّصوص القاتمة، وظهرت من شقوق النوافذ رؤوس أفاعي الشّهوات، وجرت في منعطفات الشّوارع أنفاس الأمراض ممزوجة بلهاث المنايا، فأزاحت الذّكرى ستائر النسيان وأرتني مكاره سدوم* وآثار عامورة*.

ـ قد تمايلت الأغصان يا حبيبي وتحالف حفيفها مع خرير ساقية الوادي وتردّدت على مسامعي نشيد سليمان* ورنّات قيثارة داود* وأغاني الموصلي*.

ـ قد ارتعشت نفوس أطفال الحيّ وأقلقهم الجوع، وتسارعت تنهّدات الأمّهات المضطجعات على أسرّة الهمّ واليأس، وراعت أحلام العوز قلوب الرّجال المقعدين، فسمعت نواحا مرّا وزفيرا متقطّعا يملأ الضّلوع ندبا ورثاء.

ـ قد فاحت روائح النرجس والزّنبق وعانقت عطر الياسمين والبيلسان[4] ثمّ تمازجت بأنفاس الأرز[5] الطيّبة وسرت مع تموّجات النّسيم فوق الطّلول المتشعّبة والممرّات الملتوية، فملأت النفس انعطافا ومنحتها حنينا إلى الطّيران.

ـ قد تصاعدت روائح الأزقّة الكريهة واختمرت بجراثيم العلل، ومثل أسهم دقيقة خافية قد خدشت الحسّ وسمّمت الهواء.

ـ ها قد جاء الصباح يا حبيبي وداعبت أصابع اليقظة أجفان النّيام وفاضت الأشعّة البنفسجيّة من وراء اللّيل وأزالت غشاء اللّيل عن عزم الحياة ومجدها، فاستفاقت القرى المتّكئة بهدوء وسكينة على كتفي الوادي وترنّمت أجراس الكنائس وملأت الأثير نداء مستحبّا معلنة بدء صلاة الصّبح، فأرجعت الكهوف صدى رنينها، كأنّ الطّبيعة بأسرها قامت مصلّية. قد غادرت العجول مرابضها وتركت قطعان الغنم والماعز حظائرها وانثنت نحو الحقول ترتعي رؤوس الأعشاب المتلمّعة بقطر النّدى، ومشى أمامها الرّعاة ينفخون الشبّابات[6] ووراءها الصّبايا المتأهّلات مع العصافير بقدوم الصّباح.

ـ قد جاء الصباح يا حبيبتي وانبسطت فوق المنازل المكردسة[7] أكفّ النّهار الثقيلة، فأُزيحت السّتائر عن النّوافذ وانفتحت مصاريع الأبواب، فبانت الوجوه الكالحة والعيون المعروكة، وذهب التّعساء إلى المعامل وداخل أجسادهم يقطن الموت في جوار الحياة. وعلى ملامحهم المنقبضة قد بان ظلّ القنوط والخوف، كأنّهم منقادون قهرا إلى عراك هائل مهلك. ها قد غصّت الشّوارع بالمسرعين الطّامعين، وامتلأ الفضاء من قلقلة الحديد ودويّ الدّواليب وعويل البخار، وأصبحت المدينة ساحة قتال يصرع فيها القويّ الضّعيف ويستأثر الغنيّ الظّلوم بأتعاب الفقير المسكين.

ـ ما أجمل الحياة ههنا يا حبيبي، فهي مثل قلب الشّاعر المملوء نورا ورقّة.

ـ ما أقسى الحياة ههنا يا حبيبتي ، فهي مثل قلب المجرم المفعم بالإثم والمخاوف.

جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة
ص ص 182 — 187 مؤسّسة نوفل ط 2 ، 1984

اعـــــرف

الأعـــــــلام :

* **الكلدانيّون** : نسبة إلى الكلدان وهم النساطرة أو الآشوريّون، طائفة من المسيحيّين ينتسبون إلى نسطور بطريرك القسطنطينيّة. سكنوا الموصل وأرمينيا. نشروا المسيحيّة في إيران والهند والصّين انضمّ قسم منهم إلى الكثلكة وتشتّتوا بعد الحرب العالميّة الأولى.

* **الآشوريّون** : من أصول ساميّة ملك زعماؤهم في ما بين النهرين منذ القرن 18 (ق م). أسّسوا إمبراطورية واسعة ازدهرت في القرن 14 (ق م). سيطروا على بلاد الشّرق وبلغوا شواطئ المتوسّط وفينيقيا ومصر. كانت مدنهم مهد حضارة متقدّمة أهمّها : آشور وكلخ ونينوى وقد دالت دولتهم بتحالف الميديّين والبابليّين وكان ذلك سنة 612 (ق م).

* **سليمان** : نبيّ ملك إسرائيل نحو سنة 970 - 935 (ق م) ابن داود النبيّ بلغت المملكة في عهده أوج مجدها. شيّد هيكل أورشليم وقد اشتهر بالحكمة والقدرة الخارقة على تسخير الحيوان والجان.

* **داود** : (نحو 1010 - 970 ق م) ثاني ملوك اليهود ووالد سليمان الحكيم وأحد أجداد المسيح. نبيّ اشتهر بقتله جليات الجبّار أو جالوت. خلف شاوول في الملك وهو لا يزال في أوّل شبابه يرعى قطعان أبيه. أسّس مملكة يهوذا وجعل العاصمة أورشليم. وإليه يُنسب سفر المزامير.

* **الموصليّ** : (125 هـ - 188 هـ) إبراهيم وكنيته أبو إسحاق واحد من كبار المغنّين في نهاية العصر الأمويّ وبداية العصر العبّاسي. يعتبر واحدا ممّن طوّروا الموسيقى العربيّة شأنه في ذلك شأن تلميذه زرياب وابنه إسحاق الذي أخذ عن أبيه الموسيقى وبرع في الأدب وعلوم العصر. عاصر الابن وأباه عهد الخلافة العباسيّة الزّاهر وساهما في إذكاء الحياة الثقافيّة والفكريّة فيها.

الأمــــاكـــــن :

صادوم أو سدوم وعامورة :

مدينتان كنعانيّتان قديمتان حلّت بهما كارثة أرضيّة في القرن 19 (ق م) فخربتا مع مدن أخرى واقعة جنوبيّ البحر الميّت. ويذكر العهد القديم والقرآن أنّهما أحرقتا بالنّار والكبريت وصار أهلهما أعمدة من الملح قصاصا على فسادهم وشذوذهم بعد أن دعاهم النبيّ لوط إلى نبذ تلك الأخلاق وإلى ديانة التوحيد.

الشــــــــرح :

1 – الهواجس : (هـ ، ج، س) جمع هاجس اسم فاعل مشتقّ من فعل هجَسَ وهجُس وهجِس هجْسا الشّيءُ في صدره : خطر بباله والهاجس ما وقع في خَلَدك.

2 – أوهنت : (و،هـ ، ن) فعل مزيد بحرف مشتقّ من فعل وهَن يَهِنُ وهْنا أضعفه ووهُن يُوهَن وهْنا ووهَنا ضعُف في الأمر أو العمل.

3 – القنوط : (ق،ن،ط) مصدر من فعل قنَط قُنوطا يئس فهو قنِط وقانط و قَنوطٌ.

4 – البيلسان : شجر أزهاره صغيرة بيضاء عطرة الرّائحة يُستعمل في الأدوية ويُسمّى أيضا الخمَان.

5 – الأَرْزُ : شجر حرجيّ من فصيلة الصنوبريّات يشتهر بصلابة خشبه وجودته وهو على أنواع كثيرة أشهرها أرز لبنان.

6 – الشبّابات : نوع من المزامير

7 – المكردسة : (ك ، رد، س) اسم مفعول من فعل كردس مشى وقارب خطوه كالمقيّد. والخيلَ جمعها وجعلها كتيبة كتيبة والشّيء أوثقه وقيّده.

فكّــــك

حدّد نمط الكتابة في هذا النصّ وارصد من خلال خصائص هذا النّمط بنية الخطاب في النصّ وتركيبته المقطعيّة.

حلّـــــل

1 – استخرج من المخاطبات أبرز الأعمال اللّغويّة المتواترة وارصد أثرها في التعبير عن مواقف المتناجيين.

2 – ينتسب كلّ طرف من أطراف الخطاب إلى مرجعيّة مكانيّة رسم ملامحها في مخاطباته : استخرج ملامح المكانين وحلّل طرائق التعبير عنها مستخلصا منها بعض خصائص الرّؤية الرّومنطيقيّة.

قـــــوّم

هل تشاطر جبران رأيه في المدينة ؟ ادعم مواقفك بما تراه مناسبا من الحجج وحرّر فقرة حجاجيّة في ذلك.

توسّـــــع

حضرت المدينة في الأدب الرّومنطيقيّ حضورا متميّزا مُحّضت معه رمزا لعالم الفوضى والقيم المرذولة: عُد إلى ما درست من فنّ الأقصوصة واستخرج من تلك الأقاصيص صورة المدينة فيها لتقارنها بصورتها عند الأديب الرّومنطيقيّ.

إضـــاءات

* «تكلّمي، فلا سامع غيري، لأنّ الظّلمة قد دحرت جميع المخلوقات إلى أوكارها والنعاس أسكر سكّان المدينة وبقيت وحدي صاحيا.»

أجرى جبران خطابه عن الظّلمة والنّعاس على الاستعارة المكنيّة ففي حديثه عن الظّلمة شبّهها بالجيش المحارب الذي يطارد فلول الأعداء وحذف المشبّه به وأشار إليه بلازم من لوازمه وهو الفعل "دحر" وفي حديثه عن النّعاس شبّهه بالخمرة وحذف المشبّه به وأشار إليه بلازم من لوازمه وهو الفعل "أسكر". وفي هذا النصّ يتواتر استعمال الاستعارة في أشكال مختلفة : ابحثْ عنها وبيّن أثرها في تحميل خطاب جبران بطاقة جماليّة مخصوصة اختزنت في ذاتها مواقف الرّجل من عالم الفوضى والنّاس.

شـذرات

إنّ جبران ثورة. والثّورة ليست بنت ساعتها. بل هي مجموع عوامل متعدّدة تخزنها الأيّام في صدر الحياة، حتّى إذا ما جاش جأشها ضاق بها ذلك الصّدر فتفجّرت قذائف وعواصف. وجبران ليس ابن يومه بل هو مجموع عواطف وميول أمّة قضت على نفسها، أو قضت عليها الأقدار،أن تعيش أجيالا تنطق بلسانها، أمّا قلبها فصامت منكمش. وأن تسير قانعة ضائعة في طريق مفروشة بالشّوك محجوبة عن عين الشّمس، أمّا روحها فتحلم بسبيل نيّر على جانبيه ورود ورياحين.

ميخائيل نعيمة، الغربال ص 224
دار نوفل الطّبعة الخامسة عشرة 1991

مُنَاجَاةُ عُصْفُورٍ

تمهيد :

شاع خَطَأً بين بعض الدّارسين أنّ حُضُورَ الأسطوريّ في الشعر العربيّ قد ارتبط بروّاد الشّعر الحرّ وأصحاب النّزعة الرمزيّة في الشّعر. غير أنّ النّاظر في موروث القصيدة العربيّة عامّة وفي شعر الشابي خاصّة يُدرك للأسطوريّ حضورا جليلا في أغاني الحياة تجلّى في مفردات أسطوريّة مختلفة وصور متعدّدة تستدعي الأسطوريّ وتستحضره. ومن بين هذه الصّور نذكر صورة الطائر وفي شأنها يقول الأستاذ هشام الرّيفي في مقاله الخطّ والدّائرة:الأسطوريّ في « أغاني الحياة »:« الطّائر في أدب الشابيّ مطيّة لنسق أسطوريّ وجَسَدٌ لهُ. عنْهُ تفتّقت كثرة من الصّور وعليه عُقِدَتْ قصائد أو مقاطع من قصائد.»

(من الكامل)

1 يَـا أَيُّـهَا الشَّـادِي المُغَـرِّدُ هَــــــهُنا ... ثَـمِـلاً بِغِبْـطَـةِ قَـلْبِـهِ المَسْــــــرُورِ
مُـتَـنَـقِّـلاً بَـيْـنَ الخَـمَـــائِلِ تالـــــيا ... وَحْـيَ الـرَّبِـيعِ السَّـاحِرِ المَسْحُــورِ
غَـرِّدْ فَـفِي تِـلْـكَ السُّهُولِ زَنَـــابِقٌ ... تَـرْنُـو إِلَـيْـكَ بِـنَـاظِـرٍ مَـنْظُــــــورِ
غَـرِّدْ فَـفِـي قَـلْـبِـي إِلَيْكَ مَـــــوَدَّةٌ ... لَـكِـنْ مَـوَدَّةَ طَـائِـرٍ مَـــأْسُـــورِ
5 هَـجَـرَتْـهُ أَسْـرَابُ الحَمَائِمِ وَ انْبَــرَتْ ... لِعَذَابِـهِ جِـنِّـيَـةُ الـدَّيْـــــجُورِ...
غَـرِّدْ وَ لاَ تَـرْهَـبْ يَمِينِي، إنَّـــــنِي ... مِـثْـلُ الطُّيُورِ بِـمُـهْـجَتِي وَ ضَمِـيرِي
لَـكِـنْ لَقَـدْ هَاضَ[1] التُّرابُ مَلاَمِـعِي[2] ... فَـلَـبِـثْـتُ مِـثْلَ البُـلْـبُـلِ المَكْسُــورِ
أَشْـدُو بِـرَنَّـاتِ الـنِّـيـاحَةِ وَ الأَسَـــي ... مَـشْـبُـوبَـةً بِـعَـوَاطِـفِي وَ شُعُـــورِي
غَـرِّدْ وَ لاَ تَـحْـفَـلْ بِقَلْبِي إِنَّــــــه ... كَـالمِعْـزَفِ ، المُـتَحَطِّمِ ، المَهْــجُورِ
10 آهٍ مِــنَ النَّاسِ الذِيـنَ بَلَـوْتُهُــــمْ ... فَـقَـلَـوْتُـهُـمْ[3] فِي وِحْشَتِي وَ حُبُــورِي
وَ إِذَا دَخَـلْـتُ إِلَى البِلاَدِ فَـإِنَّ أَفْـكَا ... رِي تُـرَفْـرِفُ فِـي سُفُوحِ الطُّـــورِ
حَيْثُ الطَّـبِـيعَةُ حُـلْـوَةٌ فَتَّانَـــــةٌ ... تَـخْـتَــالُ بَـيْـنَ تَـبَـــرُّجٍ وَ سُـفُــورِ
مَـاذَا أَوَدُّ مِـنَ المَدِينَةِ وَ هْيَ غَـارِقَـةٌ ... بِـمَـوَّارِ[4] الــــدَّمِ المَهْــــدُورِ ؟
مَـاذَا أَوَدُّ مِـنَ المَدِينَةِ ، وَ هْـــــيَ لاَ ... تَـرْثِـي لِصَوْتِ تَفَجُّعِ المَوْتُـــورِ[5] ؟
15 مَـاذَا أَوَدُّ مِـنَ المَدِينَةِ ، وَ هْـــــيَ لاَ ... تَـعْـنُـو لِـغَـيْـرِ الظَّالِمِ الشـــرِّيرِ ؟
مَـاذَا أَوَدُّ مِـنَ المَدِينَةِ ، وَ هْــيَ مُرْتَادٌ ... لِـكُـلِّ دَعَـــارَةٍ وَ فُـجُــــــورِ ؟

يَا أَيُّـــهَا الشَّـــادِي المُغَـــرِّدُ هَـــهُنا — ثَـمِـلاً بِغِبْـطَة قَلْبِه المَســـْرُورِ

قَبِّلْ أَزَاهِيـــرَ الرَّبِيعِ ، وَ غَـنِّـــهَا — رَنَـمَ الصَّبَاحِ الضَّاحِكِ المَحْبُــورِ

وَاشْرَبْ مِنَ النَّبْعِ، الجَميل، المُلْتَـوِي — ما بَيْنَ دَوْحِ صَنَوْبَرٍ وَ غَـدِيـــرِ

20 واتْرُكْ دُمُوعَ الفَجْرِ فِـي أَوْرَاقِـهَا — حَتَّى تُـرَشِّـفَهَا عَـرُوسُ النُّـــورِ

فَلَرُبَّمـا كَانَتْ أَنِينًا صَاعِـــدًا — فِي اللَّيْلِ مِـنْ مُتَوَجِّعٍ ، مَقْهُـــورِ

ذَرَفَتْهُ أَجْفَانُ الصَّبَاحِ مَـــدامِـعًا — أَلآَّقَةً ، فِي دَوْحَةٍ وَ زُهُـــورِ

أبو القاسم الشّابيّ : أغاني الحياة، ص105 ـ 107
الدار التونسيّة للنّشر ط 7، 1985

اعــــرف

الشـــــرح :

1 – هَاضَ : (هـ،ي،ض) هاض الشيء هَيْضًا : كَسَرَهُ. وهاض العظم يهيضُهُ:كسَرَهُ بعد جُبوره وهو أشدّ ما يكون من الكسر.

2 – مَلاَمِعِي : (ل،م، ع) جمع مِلْمَع. لَمَعَ الطّائر بجناحيه يلْمَعُ وألمع بهما : حرّكهما في طيرانه وخفق بهما. وَيُقال لجناحي الطائر : مِلْمَعاهُ.

3 – قَلَوْتُ : (ق،ل،و) قلا يقلو : الإبل ساقها سوقا شديدا وطردها. وقلى يقلي قلًى قليتُه أبغضتُهُ وكرهتُهُ غاية الكره فتركتُهُ.

4 – مَوَّار : (م،و،ر) صيغة مُبالغة من مار يمُور:تحرّك وجاء وذهب.وَ مار الدّمعُ والدم سالَ.

5 – الموتور : (و،ت،ر) اسم مفعول من وَتَر. ويُقال : وترتُ الرّجُل إذا قتلتُ لَهُ قتيلا وأخذت له مالا : أوجَدْتُهُ.ويُقال وترتُ الرّجل أفزعته أفزعتُهُ.والوِتْرُ: الحقد والظّغينة.

فكّـــر

قسّم أبو القاسم الشّابي قصيدته إلى مقاطع جسّدت تصاعد موقفه من الوجود: جِدْ في بناء النصّ ما يُبرّر هذا التقسيم ويدعمه.

حلّـــل

1 – استخرج من القصيدة مكوّنات صورة الطّير مبرزا ما تحفل به من أبعاد رمزيّة.

2 – احتفى الشّاعر بالترديد وسيلةً دعمَت الإيقاع في النصّ وأكسبت المناجاة صياغة مخصوصةً : حدّد مواضع الترديد في القصيدة وادرس صيغه مبيّنا وقعها في الكشف عن أحوال الشّاعر المتردّد بين الرّفض والتّوق.

3 – كيف يبدو لك توظيف الشّابيّ لعناصر الطّبيعة في هذه القصيدة ؟

4 – كيف صوّر الشّابي منزلة الشّاعر في هذه القصيدة ؟ هل تجد في هذه المنزلة ما يتصادى ومعاني الغربة التي احتفل جبران بتصويرها في أدبه ؟

قـــــوّم

وازن بين صورة المدينة في هذه القصيدة وصورتها في نصّ جبران « مناجاة أرواح » . ما خصائص الرؤية الرّومنطيقيّة المتّصلة بهذه الصّورة ؟

توسّــــع

1 – استخرج من النصّ في واديين مميّزات عالم الطبيعة من جهة و مميّزات عالم المدينة والناس من جهة أخرى وقارن بينهما. ماذا تستخلص من هذه الموازنة ؟

2 – يتواتر الحديث إلى الطّير وعنها في "أغاني الحياة" تواترا جعل قصائد الشّابي تُحيل على بعضها بعضا ومن أمثال ذلك قصيدته « إلى البُلبل » وفيها يقول :

إنّ فــي صوتك أوتارَ السّماءِ السّاجعــه
و بـأعماقك أحــــلامَ الحياة الرّائعـــــه
و بــآفـاقكَ فجرا مـــن حياة رائعـــــه
في رياض الطُّهر في تلك المغاني الخالده

ابحث عن هذه القصيدة في ديوان الشّابي وقارن صورة البلبل فيها بقصيدة «مناجاة عصفور» مبيّنا نقاط التشابه والاختلاف بينهما.

إضـــاءات

* تواتر توظيف صيغ من الإنشاء الطلبيّ في هذه القصيدة توظيفا شدّ الأبيات إلى بعضها البعض وأسهم في تأسيس وحدة القصيدة العضويّة.إذ كانت جلّ الصيغ منشدّة إلى النّداء الذي افتتح به الشاعر القصيدة وقد توزّعت هذه الصيغ في القصيدة كما يلي:
* النّداء: « يا أيّها الشّادي المُغرّدُ.. » وقد نزّل الشاعر المُنادى منزلة القريب رغم استخدامه حرف نداء للبعيد دلالة على علوّ مرتبته.
* الأمر:« غرّد،رتّل، انشد،قبّل،اشرب،اترك » وقد خرج الأمر عن معناه الحقيقيّ ليكون التماسا في بداية القصيدة بناء على صلة الشاعر بـ«الشّادي المغرّد» وإباحة وإرشادا في خاتمتها بناء على صورة العالم الذي رسمه الشّاعر للعصفور.
* النهي:« لا ترهب،لا تحفل » وقد أفاد الالتماس لأنّ الشاعر يخاطب العصفور مخاطبة الأنداد.
* الاستفهام:«ماذا أوَدُّ ؟» وقد أفاد اسم الاستفهام «ماذا» نحوا الاستفهام عن غير العاقل ودلّ بلاغة على إنكار الشاعر عالم المدينة ورفضه له وتحقيره.

شـــذرات

(...) غير أنّ شغف أبي القاسم بالجناح من الطير كان فوق كلفه بالصّوت فهذا معدن اشتقّ منه مادّة الصّور أمّا ذاك فقرينة شفّت عن الحركة من خياله وصرّحت عنها. وهل تستوي الحركة والمادّة في الخيال؟!

لا وخيال أبي القاسم مسكون بهاجس العروج ..ففي «مناجاة عصفور» وهي قصيدة مهمّة تكشف عمّا بين شاعرنا والطّير من رابطة ووُصْلةٍ اشتكى إلى العصفور الأسر وضعف الجناح وثقل التّراب وأهاب به أن:

غَـرِّدْ فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَـــــوَدَّةٌ   لَكِنْ مَـوَدَّةَ طَـائِرٍ مَـأْسُـــــورِ
غَـرِّدْ وَ لاَ تَـرْهَـبْ يَمِينِي ، إِنَّنـــي   مِثْلَ الطُّيُورِ بِمُهْجَتِي وَ ضَمِيرِي
لَكِنْ لَقَدْ هَــاضَ التُّرابُ مَلاَمِعِي   فَلَبِثْتُ مِثْلَ البُلْبُلِ المَكْسُــورِ
مَا فِي وُجُــودِ النَّاسِ مِنْ شَيْءٍ بِــه   يَرْضَى فُــؤَادِي أَوْ يُسَرُّ ضَمِيرِي
وَ إِذَا حَضَرْتُ جُمُوعَهُمْ أَلْفَيْتُنِي   مَــا بَيْنَهُمْ كَالْبُلْبُلِ المَأْسُــــــورِ

وفي هذا البيت الأخير وجد بعض النقّاد صدى من بيت قاله بودلير شهير لكن لا سبيل إلى القطع بما ذهب إليه هؤلاء إذ قد يصدر شّاعران عن نمط أعلى واحد فتتفتّق في أدبهما صور تتشابه إلى التماثل دون أن يكون أحدهما قد تأثّر بالآخر.

ولطالما ردّدنا في أنفسنا ما قال الحليوي في نعي أبي القاسم من أنّ «أدبـ[ــه]...جيل من الأدب السّامي» وما كتب في ذكراه من أنّ «عالم الأدب لم يكد ينصرف لسماع هذا الشّعر السّماويّ ... حتّى فوجئ بنعيه». وإنّ أدب الشابيّ لأدب سام سماويّ حقّا لما فيه من شوق إلى سماء المثل وما فيه من توق إلى السموّ على التاريخ.

هشام الرّيفي، الخطّ والدّائرة:الأسطوريّ في "أغاني الحياة" ص 316 — 317
دراسات في الشعريّة الشابيّ نموذجا.بيت الحكمة قرطاج 1988

الجَبَابِـــرَةُ

تمهيد :

كان للحرب الكونيّة الأولى وقعها الشّديد في نفوس المفكّرين والأدباء والفنّانين. ومن أبرز آثارها رجّة فكريّة دفعت العديد منهم إلى مساءلة واقع الإنسان وتاريخه والحيرة في مستقبله. ولم ينأ الرّومنطيقيّون العرب عن مثل هذه المشاغل بل اتّخذوها موضوعا للتّفكير تأجّج لهيب أسئلته بفعل ما كانت تعيشه المنطقة العربيّة من تخلّف واستعمار. وقد نجحوا في تجاوز الرّؤية المحليّة الضيّقة ليعانقوا أبعادا إنسانيّة كان لها الفضل في الكشف عن ثراء التجربة الرّومنطيقيّة وفي الاتّجاه بالأدب العربيّ الحديث نحو وجهة إنسانيّة جديدة هي من جوهر الخالد من الآداب.

ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب.

وليس السّكوت الذي يُحدثه الملل كالسّكوت الذي يوجده الألم.

أمّا أنا فقد سكتّ لأنّ آذان العالم قد انصرفت عن همس الضّعفاء وأنينهم إلى عويل الهاوية وضجّتها، ومن الحكمة أن يسكت الضّعيف عندما تتكلّم القوى الكامنة في ضمير الوجود: تلك القوى التي لا ترضى بغير المدافع ألسنة ولا تقنع بسوى القنابل ألفاظا.

نحن الآن في زمن أصغرُ صغائرِه أكبرُ من كبائر ما تَقَدَّمَهُ. فالأمور التي كانت تشغل أفكارَنا وميولَنا وعواطفَنا قد انزوت في الظلّ. والمسائلُ والمشاكلُ التي كانت تتلاعب بآرائنا ومبادئنا قد توارت وراء نِقاب من الإهمال. أمّا الأحلامُ المُستحَبَّة والأشباحُ الجميلة التي كانت تميس منتقلة على مسارح وجداننا فقد تبدّدت كالضّباب وحلّ محلّها جبابرة تسير كالعواصف، وتتمايل كالبحار، وتتنفّس كالبراكين.

وما عسى أن يصير إليه العالم بعد أن تنتهي الجبابرة من صراعها ؟ هل يعود القرويّ إلى حقله حيث زرع الموت جماجم القتلى؟ هل يقود الرّاعي مواشيه إلى مروج مزّقت أديمها السّيوف ويُوردها مناهل يمتزج ماؤها بنجيع الدّماء؟ هل يركع العابد في هيكل رقصت فيه الشّياطين، ويُردّد الشّاعر قصائدَه أمام كواكب حُجبت بالدّخان، ويُنغّم المنشد أغانيه في ليل عانقت سكينته الأهوال؟ هل تجلس الأمّ بجانب سرير رضيعها مرتّلة بهدوء أغاني النّوم وهي لا ترتجف وَجَلاً (1) ممّا سيجلبه الغد؟ هل يلتقي الحبيب بحبيبته ويتبادلان القبل حيث التقى العدوّ بعدوّه وتبادلا القذائف؟ وهل يعود نيسان إلى الأرض ويستر بقميصه أعضاءها المكلومة؟ ليت شعري، هل يعود نيسان إلى الحقول ؟ وما عسى تصير إليه بلادكم وبلادي ؟ وأيّ من الجبابرة يضع يده على تلك التّلال والهضبات التي أنبتتنا وصيّرتنا رجالا ونساء أمام وجه الشّمس؟

(...) كلّما خلوت بنفسي أطرح عليها هذه السّؤالات، غير أنّ النّفس كالقضاء تبصر و لا تتكلّم، وتسير ولكنّها لا تلتفت، فهي ذات عيون تتجلّى وأقدام تتسارع، أمّا لسانها فثقيل. ومن منكم أيّها النّاس لم يسأل نفسه في كلّ يوم وليلة عن مصير الأرض وسكّانها بعد أن تختمر الجبابرة من دموع الأرامل والأيتام ؟

أنا من القائلين بسنّة النّشوء والارتقاء [2]، وفي عُرفي أنّ هذه السّنة تتناول بمفاعيلها الكيانات المعنويّة بتناولها الكائنات المحسوسة، فتنتقل بالأديان والحكومات من الحَسَنِ إلى الأحْسَنِ انتقالها بالمخلوقات كافّةً من الْمُنَاسِبِ إلى الأَنْسَبِ. فَلا رجوع إلى الوراء إلاّ فِي الظّاهر ولا انْحطاطَ إلاّ في السّطحيِّ.

ولسنّة الارتقاء سُبُل متشعّبة يتفرّع بعضها من بعض ولكنّها متلازمة الأصول، ومظاهر قاسية ظالمة مظلمة تنكرها الأفكار المحدودة وتتمرّد عليها القلوب الضّعيفة، أمّا خفاياها فعادلة منيرة، متمسّكة بحقّ أسمى من حقوق الأفراد، محدّقة إلى غرض أعلى من مرام الجماعة، مُصغية إلى صوت يغمر بهوله وعذوبته تنهّدات المنكوبين وغصّات المتوجّعين.

حولي بكلّ مكان أقزام يرون عن بعد أشباح الجبابرة متناضلين ويسمعون في المنام صدى تهاليلهم فيضِجُّون كالضّفادع قائلين: قد رجع العالم إلى فطرته الوضيعة. فما بنته الأجيال بالعلم والفنّ قد هدمه الإنسان الوحشيّ بالطّمع والأنانيّة، فحالنا اليوم حال سكّان الكهوف ولا يميزنا عنهم سوى آلات نبتدعها للدّمار وحِيَلٍ نستخدمها للهلاك!

هذا ما يقوله هؤلاء الذين يقيسون ضمير العالم بمقياس ضمائرهم، ويحلّلون مُراد الوجود بالفكرة القصيرة التي يستخدمونها لحفظ وجودهم الفرديّ. فكأنّ الشّمس لم تكن إلاّ لتدفئتهم، وكأنّ البحر لم يُوجَد إلاّ لغسل أرجلهم.

مِنْ أحشاء الحياة، من وراء المرئيّات، من أعماق الكون الْمُدْبِرِ حيث تُصان أسرار الكون الْمُدَبَّر قد انبثق الجبابرة كالرّيح وتصاعدوا كالغيوم ثمّ تلاقوا كالجبال وهم الآن يتصارعون ليحلّوا مشكلة في الأرض لا يحلّها غير الصّراع.

أمّا البشر وكلّ ما في رؤوسهم من المدارك والمعارف، وما في قلوبهم من المحبّة والبغضاء، وما يعانق نفوسهم من الصّبر والجزع والأوجاع فآلات يتناولها الجبابرة ويُديرونها توصّلا إلى غاية علويّة لا بُدّ من بلوغها.

أمّا الدّماء التي أُهرِقت فسوف تجري أنهارا كوثريّة، وأمّا الدّموع التي نُثِرت فستنبت أزهارا زكيّة، وأمّا الأرواح التي فاضت فسوف تجتمع وتتألّف وتطلع من وراء الأفق الجديد صباحا جديدا فيعلم النّاس أنّهم قد ابتاعوا الحقّ في سوق البؤس وأنّ من ينفق في سبيل الحقّ لن يخسر.

وأمّا نيسان فسيعود، لكن من يطلب نيسان من غير كفّ الشّتاء فلن يجده.

جبران خليل جبران : العواصف ص ص 91 — 95
منشورات عالم الشّباب بيروت — لبنان 2000

اعــــــرف

الشــــــرح :

1 – وجلاً : (و،ج،ل) مصدر مشتقّ من فعل وَجَل يُوجَلُ وَجَلاً: خاف أو استشعر بالخوف.
2 – سنّة النّشوء والارتقاء : نظريّة طبيعيّة جاء بها عالم الطّبيعيّات الانجليـزي داروين (1809 ـ 1882) اعتبر فيها أنّ تطوّر الأجناس ناجم عن اختيار طبيعيّ لصالح الأجناس الأكثر أهليّة للبقاء.

فكّــــــر

ما العلاقة بين جملتي النصّ الأوليين وبقيّة جمله ؟ ماذا تستخلص من ذلك عن نظام المقاطع في النصّ ؟

حلّـــــــل

1 – تراوحت وظائف الخطاب في النصّ بين التّأثير والتّعبير لتنشئ خطابا حجاجيّا اختزل في ذاته موقف جبران خليل جبران ممّن نعتهم بالجبابرة . وضّح ذلك واشرحه في ضوء ما استخدمه جبران من أعمال لغويّة ووسائل تعبيريّة تحقّق وظيفتي التعبير والتّأثير.
2 – ما قيمة الأسئلة التي كثّف جبران من طرحها في هذا النصّ ؟
3 – استخرج من النصّ صورة الجبابرة وحلّل أبعادها الأدبيّة والفكريّة والحضاريّة.

قـــــــوّم

قارن هذا النصّ بما درسته من نصوص جبران . وادرس مواطن التّشابه والاختلاف بينها بنية ودلالة وموقفا.

توسّـــــع

لأبي القاسم الشّابي قصيدة عنوانها : « إلى اتطاغية » يقول في مطلعها :

ألا أيّها الظّالم المستبدّ   حبيب الظّلام عدوّ الحياة

* أُنثر قصيدة الشّابي تلك في أسلوب تُحاكي فيه أسلوب جبران خليل جبران.
* قارن قصيدة الشّابي بنصّ جبران واذكر ما تستخلص من مقارنتك.

إضـاءات

* «هل يعود القرويّ إلى حقله حيث زرع الموت جماجم القتلى ؟»
أجرى جبران الخطاب في المركّب المسطّر على المجاز: فقد نسب إلى الموت فعل الزّرع وهو فعل لا يُسند في العادة إلاّ إلى الإنسان وجعل الجماجم من البذور بدعوى المشابهة، غير أنّه أخفى المشبّه به (البذور) ورمز إليه بشيء من لوازمه (الزّرع)، وهذا ما يجعل الصّورة البيانيّة قائمة على الاستعارة المكنيّة.
* «من أعماق الكون المُدْبِر حيث تُصان أسرار الكون المُدَبَّر قد انبثق الجبابرة » ما بين الكلمتين المسطّرتين جناس تامّ وظّفه جبران لا لتحلية اللّفظ في النصّ فحسب وإنّما كذلك للدّلالة على المفارقة التي تشقّ الكون وهو يلد علّة إدباره ومن ثمّ فنائه.

شــذرات

...فجبران سيحيا في آدابنا لأنّه ثورة زعزعت أركان حصوننا الأدبيّة المتداعية وجاءتنا بمقاييس جديدة للجمال في البيان. سيحيا جبران لأنّه عاصفة اقتلعت كثيرا من أغراسنا المسنّة البالية التي كانت بلا ظلّ و لاثمر. سيحيا جبران لا بنقده للتّقاليد والطّقوس، بل بعواطفه المتدفّقة تدفّق السيل وبروحه الطامحة أبدا من المعلوم إلى المجهول، من الموجود إلى ما وراء الوجود، السّابحة أبدا في عالم الجمال المطلق، الناطقة بألحان النظام السّرمديّ. سيحيا جبران لأنّه خمر جديدة في زقاق جديدة.

قد تهبّ العواصف ثمّ تهدأ فكأنّها لم تهبّ. أمّا عواصف «عواصف» جبران خليل جبران فلن تسكن ولولتها في حياتنا الأدبيّة حتّى لا يبقى في العربيّة من أدمغة رثّة ترشح بأفكار رثّة في آنية رثّة، و لا من أرواح منتنة تنتشر منها روائح منتنة، و لا من جهّال يحسبون تلك الأدمغة كنوزا وهاتيك الأرواح مسكا وندّا.

ميخائيل نعيمة، الغربال ص ص 242– 243
دار نوفل الطبعة الخامسة عشرة 1991



لوحة «مذبحة سيو» للرّسّام دي لاكروا Delacroix

لَيْلُ الأشْوَاقِ

تمهيد :

قدّم جبران خليل جبران لديوان إيليا أبي ماضي الأوّل« تذكار الماضي » تقديما عرّف فيه الشّعر والشّاعر فقال : « الشّعر عاطفة تتشوّق إلى القصيّ غير المعروف فتجعله قريبا معروفا. وفكرةٌ تُناجي الخفيَّ غير المدرك فتحوّله إلى شيء ظاهر مفهوم. أمّا الشاعر فهو مخلوق غريب ذو عين ثالثة معنويّة ترى في الطبيعة ما لا تراه العيون، وأذن باطنيّة تسمع من همس الأيّام واللّيالي ما لا تعيه الآذان »

جبران خليل جبران

من مقدّمة ديوان أبي ماضي ص 93 دار العودة، بيروت، لبنان 1989

(من الخفيف)

رُبّ ليـل نجومه ضاحكـاتٌ ... مثـلُ أحـلام غـادة فـي صبـاها

لمست إصبع السّكينة أشـوا ... قـي فهبّت مذعـورة من كـراها

كطيور فـي الأسر تبغي انعتـاقا ... قبل أن يُفسد الإسار لُغـاها

أبَقَ[1] النّوم، فانطلقتُ إلى النّهـر ... بنفـس كـادت تسيـل دمـاها

5 ومعي صـاحب رقيق الحـواشـي ... تجـدُ النّفـسُ فـي رؤاه رؤاهـا

إن دجـت ليلة أراك ضـحاهـا ... أو ذوت زهـرة أراك شـذاهـا

* * *

قـال مـا أجمل الكـواكب ! مـا ... أحلـى سناهـا ! فقلتُ : ما أحـلاها !

قال : لا شـوقَ، لا صبابةَ لَـوْلا ... هـا ! فتمتمـت قائـلا : لـولاهـا !

قال : هل تشتهي الوصـول إليهـا ؟ ... قلـت : إنّـي لا أشتـهي إلاّهـا !

* * *

كان طرْفي يجول في العـالـم الأ ... عْلَـى وروحـي تجـول في مغنـاها

10 وجليسـي يظنّ في الشّهب قصـدي ... وأنـا أحسـب الجليـس عنـاهـا

قال : والنّهر كم طوى من صبـابا ... تِ ! فأطرقـت أستشفّ الميـاهـا

فإذا النّهر فيـه رعشـة روحـي ... حين يدوي فيها صدى ذكـراهـا

قال : واللّيلُ...قلتُ حسبُك إعنـاتٌ[2] ... لنفسي، وحسب نفسي دجـاهـا

فانقطعنا عـن الكلام وبتـنـا ... كـلّ نَفْـسٍ لـذاتها نجـواهـا

* * *

15 خلت أنّي إذا بعِـدت سأنسـا ... هـا ويطـوي الزّمـان سفـرَ هـواها

وتوّهمـت أنّني سـوف ألقـى ... ألـف ليلـى وألـف هنـد سـواهـا

فـإذا الحبّ كـالفضاء، و قلبــــــي طائــر فـي الفضــاء ضلّ وتــــاها

أنــا فـــي عــالم قصــيّ سحــيــــقٍ لا أراهـــا لكنّ روحـي تـــراها

20 قد نشِقت[3] الأزهـار في كـــلّ أرض يا شــذاهنّ لستَ مثل شـــذاها !

كيف أنسى و أينما سرت في الـــدّ نيا أراني أسير فـي دنـيـــاها

(..) هي أدنى من الأماني إلى قلــــ بي، وَ قَلْبي يصيح : ما أقـصـاها!

لست أشكو النّـوى مَلالاً و لكـــن طـرَبُ الرّوح أن تُـذيع جَــواها

* * *

قال قَـــوْمٌ : إنّ المحبّة إثْـــمٌ ! ويحَ بعض النّفوس ما أغبـاها

25 إنّ نفْـسًا لـمْ يُـشْرق الحُـبُّ فيـها هـي نَفْسٌ لم تدر ما معنـاها

خوّفُونـي جهنّما و لَظَـــــاها أيُّ شَـيْءٍ جَهَنَّمُ و لـــــظاها ؟

ليس عنـد الإلـهِ نـار لـــذي حُبٍّ، ونـارُ الإنسان لا أخشــــاها!

أنا بالحُبِّ قَدْ وَصَـلْتُ إلى نَفْـسِي، وبالحُـبِّ قَــدْ عَــرَفْـتُ الـلّـهَ !

إيليا أبو ماضي : الديوان ص ص 780 ـ 782
دار العودة، بيروت، لبنان 1989

اعـــــرف

الشــــــرح :

1 – **أبق** : (أ،ب،ق) أَبَقَ يأْبِقُ و يأبُقُ أبقا وإباقا: استخفى واستتر ثمّ ذهب. أبَقَ العبدُ فرّ.

2 – إعنات : (ع،ن،ت) مصدر مشتقّ من أعنت، أعنتهُ يُعْنِتُه إعناتا : أدخل عليه مشقّة وتعبا.

3 – نشِقت : (ن،ش،ق) نشِقَ نَشَقا ونَشْقا شمّ .

فكّــــر

تقوم القصيدة على رحلتين متكاملتين: رحلة أولى في عالم الطبيعة واللّيل ورحلة ثانية في وجدان الشاعر ونفسه : قطّع النصّ إلى مقاطعه باعتماد حدود الرّحلتين وابحث عن أثر حركة الضّمائر في تلوين صيغ الخطاب في النصّ.

حلّـــل

1 – كيف بُنِيَ العنوان في النصّ ؟ وهل لما ينطق به من دلالات أثر ما في هذه القصيدة ؟

2 – أُدرس عناصر صورة اللّيل في مطلع القصيدة. ما وجوه الطّرافة فيها ؟

3 –كيف بُني الحوار بين الشّاعر وصاحبه ؟ أُدرس المخاطبات وما انبنت عليه من أعمال لغويّة مبرزا أثرها في مباني القصيدة ومعانيها.

4 – ما مرجعيّات الصّورة في هذه القصيدة ؟ وما صلتها بخصائص الرّؤية الرّومنطيقيّة ؟

قـــــوّم

1 – توّج إيليا أبو ماضي قصيدته بهذا البيت :

« أنا بالحبّ قـد وصلت إلى نفسي وبالحبّ قـد عرفت اللّه ! »

ما تعليقك على هذه النتيجة التي انتهى إليها الشّاعر؟

2 – ناقض الرّومنطيقيّون المذهب الكلاسيكيّ في إيمانهم بالعقل وأسّسوا للمعرفة وجهة جديدة منتهاها قيم الجمال والحبّ. علّل هذا المذهب في ضوء قصيدة أبي ماضي "ليل الأشواق" وناقشه مبيّنا حدوده.

توسّـــــع

* الإسقاط في الشّعر ظاهرة قديمة وكثيرا ما كانت تصاديا بين الشّاعر والطّبيعة تتحوّل معه عناصر الكون إلى مرآة تنعكس على أديمها نفسيّة الشّاعر وأحواله بل ورؤاه ومواقفه الفكريّة والفلسفيّة.ابحث في قديم الشّعر وحديثه عن أبيات أو قصائد تجسّد هذا المبدأ ودوّنها في كرّاسك الشّخصيّ.
* الحبّ طريق إلى المعرفة : مبدأ تأسّست من خلاله الفلسفات المثاليّة بدءا من أفلاطون ووصولا إلى هيغل ومن تلاه من المثاليّين الجدد. وقد برز هذا المبدأ بصفة أجلى عند المتصوّفة الذين اعتنقوا القلب أداة في المعرفة منتهاها الذّوبان في العلّة الأولى أو علّة العلل أي الذّات الإلهيّة وقد أفصح المتصوّفة عن هذه النّظرة من خلال ما أوثر عنهم من أشعار لعلّ أقربها إلى نصّ الحال عنوانا ديوان ترجمان الأشواق لمحي الدّين بن عربيّ المتصوّف الشّهير والشّاعر المبدع.
  – عُد إلى موسوعة الشعر العربيّ وعرّف بابن عربي.
  – سجّل في كرّاسك الشخصيّ بعضا من أبياته في الحبّ والشّوق.

إضــاءات

* افتتح الشّاعر قصيدته بحرف الجرّ رُبَّ وهي للتقليل والتكثير، والقرينة هي التي تُعيّنُ المعنى المرادَ. ويشترط النّحاة فيها أن لا تباشر المعارف إذ هي لا تجرُّ إلاّ النّكرات.

*

وجليسي يظنّ في الشّهب قصدي وأنـا أحسب الجليس عـنـاهـا
خلت أنّي إذا بعِدت سأنســـا هـا ويطوي الزّمان سفرَ هـواهـا

تواترت في هذين البيتين أفعال الظنّ واليقين وهي لرجحان وقوع الشيء وينسُب النّحاة هذه الأفعال إلى أفعال القلوب التي سُمّيت كذلك لأنّها إدراك بالحسّ الباطن إذ معانيها قائمة بالقلب. والغالب على هذه الأفعال أنّها تتعدّى إلى مفعولين فتنصبهما.

شـذرات

أجل، إنّنا في كلّ ما نفعل وكلّ ما نقول وكلّ ما نكتب إنّما نفتّش عن أنفسنا. فإن فتّشنا عن اللّه فلنجد أنفسنا في اللّه. وإن سعينا وراء الجمال فإنّما نسعى وراء أنفسنا في الجمال. وإن طلبنا الفضيلة فلا نطلب إلاّ أنفسنا في الفضيلة. وإن بحثنا عن مكروب فلا نبحث إلاّ عن أنفسنا في المكروب. وإن اكتشفنا سرّا من أسرار الطّبيعة فما نحن إلاّ مكتشفون سرّا من أسرارنا. فكلّ ما يأتيه الإنسان إنّما يدور حول محور واحد هو الإنسان. حول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وصناعته وتجارته وفنونه. وحول هذا المحور تدور آدابه. فهو في كلّها يسعى وراء أمر واحد. وهو أن يُظهر نفسه لنفسه علّه يُدرك القوى التي تسير به في بحر الوجود. و لا قيمة لعمل يأتيه إلاّ بمقدار ما يُدنيه ذاك العمل من معرفة نفسه أو يقصيه عنها.

ميخائيل نعيمة ، الغربال ص 25
دار نوفل الطبعة الخامسة عشرة 1991

الأشْوَاقُ ٱلتَّائِهَةُ

تمهيد :

لفتت انتباهنا في ديوان «أغاني الحياة» قصيدة بعنوان «الأشواق التائهة» وكُنّا في كلّ مرّة قرأناها تداخل سمعنا كرجع الصّدى أنغام في مختلف الأغاني المُؤلّفة للدّيوان وتراءت لنا خيالات كثير من المعاني التي سبق أن قرأناها. وكنّا كلّما عاودنا القراءة وحاولنا الاندساس في شعاب العالم الشعريّ الذي تبنيه تأكّد لنا أنّها مفتاح من مفاتيح الديوان ومدخل من مداخله الرئيسيّة فيها تجتمع ملامح تجربة الشابيّ الإبداعيّة وتتحدّد مُرتكزاتها.

د.حمّادي صمّود،الأشواق التائهة مدخل إلى شاعريّة الشابيّ ص 21
دراسات في الشعريّة : الشابي نموذجا.بيت الحكمة، قرطاج،تونس 1988

(من الخفيف)

يَا صَمِيمَ الحَيَاةِ ! إِنِّي وَحِيــــــدٌ ... مُدْلِــجٌ [1] ،تَـائِهٌ. فَأَيْنَ شُرُوقُـكْ؟
يَا صَمِيمَ الحَيَاةِ! إِنِّي فُـــــؤَادٌ ... ضَـائِعٌ ،ضَـامِئٌ.فَأَيْنَ رَحِيقُكْ ؟
يَــا صَمِيمَ الحَيَـاةِ ! قَـدْ وَجَـمَ [2] ... النَّايُ غَامَ الفَضَـا.فَـأَيْنَ بُرُوقُكْ ؟
يَا صَمِيمَ الحَيَاةِ! أَيْـنَ أَغَانِيـــكَ ؟ ... فَتَحْتَ النُّجُومِ يُصْغِي مَشُوقُكْ

***

5 كُنْتُ فِي فَجْرِكَ المُوشَّحِ بِالأحْـــ ... ـــلاَمِ، عِطْرًا، يَرِفُّ فَوْقَ وُرُودِكْ
حَالِمًا ، يَنْهَلُ الضِّيَاءَ ، وَ يُصْــغِي ... لَــكَ، فِي نَشْوَةٍ بِوَحْيِ نَشِيدِكْ

***

ثُمَّ جَاءَ الدُّجَى... ، فَأَمْسَيْتُ أَوْرا ... قًا، بَدَادًا [3]، مِــنْ ذابلات الوُرُودِ
وَضَبَابًا مِنَ الشَّـذَى، يَتَـــلاَشي ... بَيْنَ هَوْلِ الدُّجَى وَ صَمْتِ الوُجُودِ
كُنْتُ فِـي فَجْرِكَ المُغَلَّفِ بالسِّـحْرِ، ... فَضَـاءً مِـــنَ النَّشِيدِ الهَـــادِي
10 وَ سَحَابًا مِنَ الرُّؤَى، يَتَهَـــادَى ... فِي ضَمِيرِ الآزَالِ وَالآبَـــادِ [4]
وَضِيَاءً ، يُعَانِـقُ العَـالَمَ الرَّحْــ ... ـبَ، ويَسْري فِي كُلِّ خافٍ وَبَادِ
وَانْقَضَى الفَجْرُ...، فَانْحَدَرتُ مِنَ الأُفْـ ... ـقِ تُرَابًا إِلَى صَمِيمِ ٱلوَادِي

***

يَا صَمِيمَ الحَيَاة ! كَمْ أَنَا فِي الدُّنْـــ ... ـيَا غَرِيبٌ ! أَشقَى بغُرْبَةِ نَفْسِي
بَيْنَ قَوْمٍ لاَ يَفْهَمُونَ أَنَاشِيـــ ... ـدَ فُؤَادِي، وَلاَ مَعَانِيَ بُؤْسي
15 فِي وُجُودٍ مُكَبَّلٍ بِقُيُــــودٍ، ... تَائِهٍ فِي ظَلاَمِ شَــكٍّ وَ نَحْسِ
فَاحْتَضِنِّي ، وَ ضُمَّنِي لَكَ -كَالمَا ... ضِي- فَهَذَا الوُجُودُ عِلَّةُ يَأْسِي

***

لَمْ أَجِدْ في الوُجُودِ إلاَّ شَــقَاءً، ... سَرْمَدِيًا، وَ لَذَّةً ، مُضْمَحِلَّهْ
وَأَمَانِيَّ ، يُغْرِقُ الدَّمْعُ أحْــلاَ ... هَا ، وَ يُفْنِي يَمُّ الزَّمانِ صَدَاهَا
وأَنَاشِيدَ يَأْكُلُ اللَّهَبُ الــدَّا ... مِي مَسَرَّاتِهَا، وَيُبْقِي أَسَاهَا

20 وَوُرُودًا، تَمُوتُ فِي قَبْضَةِ الأَشْــــوَاكِ. مَا هَذِهِ الحَيَاةُ ٱلْمُملّهْ ؟
سَأَمٌ هَذِهِ الحَيَاةُ مُعَـــادٌ وَصَبَاحٌ، يَكِرُّ فِي إِثْرِ لَيْـلِ
لَيْتَنِي لَمْ أَفِدْ إِلَى هَذِهِ الدُّنْيَا، وَ لَمْ تَسْبَحِ الكَوَاكِبُ حَولي !
لَيْتَنِي لَمْ يُعَانِقْ الفَجْرُ أَحْلاَمِي وَ لَمْ يَلْثُمِ الضِّيَاءُ جُفُونِي !
لَيْتَنِي لَمْ أَزَلْ كَمَا كُنْتُ ضَوْءًا، شَائِعًا فِي الوُجُودِ، غَيْرَ سَجِينِ !

أبو القاسم الشّابيّ : أغاني الحياة، ص 164- 167
الدار التونسيّة للنّشر. ط7- 1985

اعـــرف

الشـــرح :

1 – مُدْلِجٌ : (د،ل،ج) صفة مشبّهة من أدلَج القومُ : ساروا اللّيل كُلَّهُ.
2 – وَجَمَ : (و،ج،م) وجَمَ يجِمُ وَجْمًا وَ وُجُوما أي اشتدّ غيظه أو حُزنُهُ فأمسك عن الكلام.
3 – بَدَادًا : (ب،د،د) مصدر من فعل بَدَّ. وبدّ الشّيءَ يبُدُّهُ بدّا وبدَدًا وبدادًا : فرّقَهُ.
4 – الآزَالِ وَالآبـادِ : الأزل : الزّمن القديم الذي لا أوّل له. الأبد : الزّمن الذي لا نهاية لهُ.

فكّــر

تأسّس الخطاب في القصيدة على المراوحة بين الإنشاء والخبر ليُقام النصّ على التقابل بين الموجود والمنشود.
تتبّع أطوار هذه المراوحة وحدّد في ضوئها مقاطع القصيدة.

حلّــل

1 – ادْرس مكوّنات عنوان القصيدة وابحث عن صلاته الممكنة بمتن الخطاب في النصّ ؟
2 – كيف صوّر الشّاعر حالته الحاضرة ؟ هل تجد في مكوّنات هذه الصّورة ما يُبرز ملامح الغربة والموت هاجسين تأسّست بهما رؤى الشاعر الرّومنطيقيّ ومواقفه من الوجود ؟
3 – تتبّع صورة الشاعر في ماضيه. هل تجد فيها ما يختزل بعض مكوّنات الذّات الرّومنطيقيّة الشّاعرة ؟
4 – كيف أسهم تنويع القافية وإغناء الإيقاع الدّاخليّ في تشكيل معاني الشّوق والتيه في هذه القصيدة ؟

قــوّم

«الغربة في الأدب الرّومنطيقيّ حالة وجدانيّة وموقف مذهبيّ تشكّلت من خلاله معالم الموجود والمنشود.»
ناقش هذه المسألة في ضوء حديث الشابّيّ وجبران عن الغربة وحرّر في ذلك نصّا حجاجيّا.

توسّــع

1 – استخرج من النصّ عناصر معجمَيْ النّور والظّلمة وانظر في توزيعها في النصّ راصدا آثارها في الكشف عن معاني التيه والحنين والضيق بالموجود.
2 – فكرة العود الأبديّ مبدأ ثابت عند الرومنطيقيّين وجدوا فيه ملامح حلّ للخلاص من عَفَن الواقع وآلامه. عُد إلى ديوان الشابي ومذكّراته لترصد فيها حضور هذا المبدأ وتجلّياته وضمّن ثمرة عملك في نصّ حجاجيّ ذي بنية استدلاليّة.

إضـــاءات

* كُنْتُ فِي فَــجْرِكَ المُوشَّحِ بــالأحْـــلاَمِ ، عِطْرًا ، يَـــرِفُّ فَـوْقَ وُرُودِكْ
حَـالِمًا ، يَنْـهَـلُ الضِّيَاءَ ، وَ يُصْغِي   لَـكَ ، فِي نَشوَةٍ بِـوَحْيِ نَـشِيدِكْ

أَجرى الشّابيّ الصّورة نحويّا على النّعت في رسمه الفجْرَ وكذلك في بيان حال الذّات في فجرها المفقود وقد عاضد التشبيهُ المؤكّد المفصّل بيانيّا منطق التركيب لتشفّ الحدود بين طرفي التشبيه حتّى لكأنّهما واحد.

* «سَـــأَمٌ هَـذِهِ الحَـيَاةُ مُـعَادٌ   وصَبَـاحٌ ، يَكِرُّ فِي إثْرِ لَيْلِ
لَـيْتَنِي لَـمْ أَفِـدْ إِلَى هَـذِهِ الدُّنْيَا،   وَلَـمْ تَسْبَحِ الكَواكِبُ حَوْلِي!

برزت في هذين البيتين ذاكرة الشاعر الثقافيّة والإبداعيّة بروزا لاح لنا استدعاءً لتالد النّصوص. إذ ضمّن الشابي صدرَ البيت الأوّل بعضا من بيت لأبي العلاء المعرّي في الضيق من الدنيا والتعجّب من تهافت الإنسان عليها وفيه يقول :

« تَعَبٌ كُلُّها الحياةُ، فَمَا أَعْـ   جَبُ إلاّ مِنْ راغبٍ في ازْدِيَـادِ »

واقتبس صورة النبيّ يوسف في رؤياه وضمّنها عجُز البيت الثاني. وهذه الظاهرة تُسمّى في النقد الحديث التناصّ (L'intertextualiaté) هي عند علماء النصّ قائمة في أبسط حدودها على ثلاثة مستويات هي: التضمين وهو الحضور الصريح للنصّ الغائب شأن بيت الشابي الأوّل في هذا المثال والامتصاص وهو حضور النصّ الغائب حضورا ضمنيّا لا يُدرك إلاّ من خلال بعض القرائن الخفيّة شأن دوران الكواكب وسباحتها حول الشاعر في ماضيه المفقود وهو ما يستدعي إلى الذّهن الآية الكريمة :﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾(يوسف الآية 40) ، والحوار وهو شأن محمود المسعدي في أدبه إذ تقرأ النصّ فتحسبه من القرآن ولكنّه في حقيقته صياغة الأديب.

شـذرات

الضّمير الغالب على القصيدة هو المتكلّم المفرد ممّا يسِمُها بغنائيّة مفرطة ويجعلها صورة للحال التي يعيشها الشاعر ومتنفّسا لشكواه وأوجاعه أي أنّ الخطاب تسيطر عليه الوظيفة الانفعاليّة بحيث يملأه الشاعر إلى حدّ التشبّع بذاته فينعكس الخطاب على نفسه وتتحوّل شحناته إلى غنائيّة تصدر عن الشاعر وإليه تعود فتتعطّل فيه قُدرةُ الإنفاذ، ويتجرّد من كلّ بُعد، ويتكرّس للدّلالة على ما في نفسه... ويتحرّك هذا الضمير في مجال طرفاه المخاطَب المفردُ مُتعلّق اسم النّداء وطرفه الآخر بالتعاقب والتناوب ضمير الجمع العائد على النّاس أو الإشارة المقترنة بالوجود أو الدّنيا.

وعند هذا الحدّ يبرُزُ ما نعتبرُه أهمّ خاصيّة في بناء هذه القصيدة وهو انغلاق الإنشاء على الخبر مُبتدأً ومُنتهًى ممّا أغرقها في الانفعال فبرز على أديمها تصريحا مفرطا وخَطَبيّةً مباشرة مسارُها باتّجاه الغائب بديلا عن الوضع الرّاهن فجاء النّداء بكلّ قوّة يؤسّس حركة الشّوق والتّوق ويفتح على آفاق لاَ تُدرك النّفس حدودها. إنّه نداء الغائب، نداء البعد والحرقة، نداء نفس أرهقتها أوزارها وأضناها القلق والضياع فباتت تستصرخ الغيب بحْثا عن السّكينة. فجاءت البنية هنا أيضا ثنائيّة تقوم على المُزاوجة بين الانفعال، وقد جاء خاما عاريا من الرّمز ليس فيه بين العلامة وما تدُلُّ عليه بعدٌ، في ضرب من اللّغة–المحاكاة، وتفسير الانفعال بقطع الطّريق على العقب رُجوعا إلى الأصل وبحْثًا عن البدْءِ. إنّه رسمٌ للطّريق الوَعْرةِ التي تمخّض عنها الشعر وتمخّضت عنها القطيعةُ. هو دفع النصّ في مضايق تفتح باب الذاكرة فتُلملمُ في أرجائها بقايا عالم قديم يُعيدُ النصُّ صياغتها جميلةً ناصعةً.

تلك هي ذكرى البدء وخروج الشّعر عن وضعه ليؤسِّسَ تاريخَهُ ويكتشف مأتاه والأغوار البعيدة الموحشة التي ولّدته. إنّه البحثُ عن الذّات قبلَ الكون.

د.حمّادي صمّود، الأشواق التّائهة : مدخل إلى شاعريّة الشابيّ ص ص 19- 20
دراسات في الشعريّة : الشّابيّ نموذجا.بيت الحكمة، قرطاج، تونس 1988

أُغْنِيَةٌ رِيفِيَّةٌ

تمهيد :

يقول الرّومنطيقيّ الألماني نوفاليس : «الشّعر تمثيل للشّعور ولعالم النّفس في مجموعه. وكلّما كان الشّعر فرديّا وذا طابع محلّيّ وصبغة حاضرة ذاتيّة كان أقرب إلى صميم الشّعر.»

عن فان تيغام P.Van Tieghem

الحركة الرّومنطيقيّة Le mouvement romantique ص61

(من المتقارب)

1 إِذَا دَاعَبَ المَاءُ ظِلَّ الشَّجَرْ — وَغَازَلَتْ السُّحْبُ ضَوْءَ القَمَرْ
ورَدَّدَتْ الطَّيْرُ أَنْفَاسَهَا — خَوَافِقَ[1] بَيْنَ النَّدَى وَالزَّهَرْ
وَنَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ بِالهَوَي — تُنَاجِي الهَدِيلَ[2] وَتَشْكُو القَدَرْ
وَمَرَّ عَلَى النَّهْرِ ثَغْرُ النَّسِيمِ — يُقَبِّلُ كُلَّ شِرَاعٍ عَبَرْ

5 وَأَطْلَعَتْ الأَرْضُ مِنْ لَيْلِهَا — مَفَاتِنَ مُخْتَلِفَاتِ الصُّوَرْ
هُنَالِكَ صَفْصَافَةٌ فِي الدُّجَي — كَأَنَّ الظَّلاَمَ بِهَا مَا شَعُرْ
أَخَذْتُ مَكَانِيَ فِي ظِلِّهَا — شَرِيدَ الفُؤَادِ كَئِيبَ النَّظَرْ
أَمُرُّ بِعَيْنِي خِلاَلَ السَّمَاءِ — وَأُطْرِقُ مُسْتَغْرِقًا فِي الفِكَرْ
أُطَالِعُ وَجْهَكِ تَحْتَ النَّخِيلِ — وَأَسْمَعُ صَوْتَكِ عِنْدَ النَّهَرْ

10 إِلَى أَنْ يَمَلَّ الدُّجَى وِحْشَتِي — وَتَشْكُو الكَآبَةُ مِنِّي الضَّجَرْ
وَ تَعْجَبُ مِنْ حَيْرَتِي الكَائِنَاتُ — وَتُشْفِقُ مِنِّي نُجُومُ السَّحَرْ
فَأَمْضِي لأَرْجِعَ مُسْتَشْرِفًا — لِقَاءَكِ فِي المَوْعِدِ المُنْتَظَرْ !

علي محمود طه، الملاّح التائه،ديوان علي محمود طه ص 29
دار العودة، بيروت، لبنان 1988

اعرف

الشّرح :

1– خوافق : (خ،ف،ق) جمع خافق. وخفَقَ يخْفِقُ ويَخْفُقُ : اضطرب. وخفَقَ خُفُوقا : نام. وخَفْقَتَا اللّيل : أوّله وآخره.

2 – الهَدِيل : (هـ،د،ل) هَدَلَ يَهْدِلُ هديلا. والهديل صوت الحمام. وقد قال بعضهم: تزعم الأعراب في الهديل أنّه فرخ كان على عهد نوح،عليه السّلام، فمات ضَيْعةً وعَطَشًا فيقولون ليس من حمامة إلاّ وهي تبكي عليه.

فكّـــك

قامت القصيدة على صورتين تحدّد من خلالهما نظام المقاطع في النصّ: استخرج الصّورتين واضبط حدودهما مبرزا من خلال ذلك بناء المقاطع في هذه القصيدة.

حلّــــل

1 – زاوج علي محمود طه في قصيدته بين تصوير الأحوال ونقل الأفعال. بيّن أثـر هـذه الثنائيـة في إضفاء مسحة تعبيريّة على القصيدة تجاوزت بها حدود الموقف الانفعاليّ لتصبح رسمًا لتمزّق الإنسان بين الأمل والانكسار.

2 – تعيش الطبيعة الاتّصال في حين يشكو الشاعر الوحدة والانفصال ويعيش على أمل الوصال: توسّع في تحليل هذه الثنائيّة في ضوء ما جنّده الشاعر من طاقات تعبيريّة لتصوير طرفيها مبيّنا وقع هذه المقابلة في تعميق إحساس الشاعر بالكآبة والوحشة.

3 – كيف تشكّلت صورة الطبيعة في هذه القصيدة ؟ فكّك عناصرها مبرزا صلتها بعالم الرّومنطيقيّين الشعريّ.

قـــــوّم

تبدو القصيدة مبنيّة على رصد تأمّلات عاشق يفتقد الحبيبة ويحنّ إليها. هل نجح علي محمود طه في تجاوز هذا الموضوع ليضمّن قصيدته موقفا يستجيب في ملامحه العامّة إلى معاني التناغم والشّوق التي حفلت بها كتابات الرّومنطيقيّين ومواقفهم من عالم النّاس؟

توسّـــع

1 – حضرت صورة الطير في بيتي القصيدة الثاني والثالث جزءا من مشهد الطبيعة. قارن هذه الصّورة بصورة العصفور في قصيدة الشابيّ «مناجاة عصفور» وبصورة «طائر البان» في قصيدة عنترة. ضمّن نتائج مقارنتك في نصّ أو رسم يُجسّد فهمك للفروق القائمة بين صورة الطير في الأدب الرّومنطيقيّ وصورته في قصيدة عنترة.

2 – رسم الشاعر في قصيدته الظّلمةَ بأشكال مختلفة اعتمد فيها الصّورة حينا والمعجم أحيانا. اُرصد طرائق حضور مختلف هذه الأشكال في القصيدة وقارنها بصورة اللّيل كما رسمها جبران في كتاب «العواصف» في نصّ عنوانُه «أيّها اللّيل» لتستخلص من ذلك رمزيّة الظّلمة واللّيل في الأدب الرّومنطيقيّ.

3 – حاول أن تستلهم من مطلع القصيدة لوحة أو رسمًا تُجسّدُ فيه صورة الطبيعة إطارا حوى الشاعر وتأمّلاته.

إضـــاءات

* «هنالك صفصافة في الدّجى...» : هنالك اسم إشارة خاصّ بالمكان يُشار به إلى المكان البعيد. أمّا المكان المتوسّط فيُشار إليه بـ «هُناك»، ويُشار إلى المكان القريب بـ« هنا ». واسم الإشارة عند النّحاة هو ما يدُلّ على مُعَيَّن بواسطة إشارة حسيّة باليد ونحوها، إن كان المُشارُ إليه حاضرا، أو إشارة معنويّة إذا كان المُشار إليه معنًى، أو ذاتا غير حاضرة.

* عمد الشاعر إلى الاستعارة قالبا بيانيًا بنى به الصّورة في مطلع القصيدة فشبّه التحام لمعان الماء بظلّ الشّجر بمداعبة محبّين واستعار اللّفظ الدّال على المشبّه به على سبيل الاستعارة التصريحيّة. وشبّه تَعَاوُرَ السُّحبِ ضوءَ القمرِ حجبًا وكشفًا بمحادثة عاشق لمعشوقته واستعار اللّفظ الدّال على المشبَّه به «غازل» على سبيل الاستعارة التصريحيّة.

شذرات

إنّ الخيال «الذي أصبح عنوان الممارسة الشعريّة الرّومانسيّة العربيّة»، مثّل انتقالا في التصوّر والإنجاز الشعريّين. وبذلك التحوّل من حقل الصّناعة إلى مجال التأويل، أوجد الفجوة بين حركة الإبداع وحركة التلقّي، واقتضى من المتقبّلين للشّعر إنجاز مهمّتين: أولاهما الاقتناع بقيمة الخيال مولّدا للنّصوص، وثانيتهما القدرة على تبيّن الاستراتيجيا النصيّة التي يشتغل وَفْقَها الخيالُ ويُنجز بها البنيات النصيّة العميقة. ليس المقصود بالخيال في هذا المجال ما كان مألوفا من الشعر العربيّ قديمِه وحديثِه خاصّة عند بناء الصّورة الشعريّة بضروب التشابيه والاستعارات والكنايات، إنّ الخيال عند الرّومنطيقيّين ..معادل إنشائيّ للمتخيّل الشعريّ ومن أبرز مقوّماته وأكثرها إثارة للجدل فكرة الشاعر الرّمز.

أحمد الجوّة، الشعر العربيّ بين الإبداع والتلقّي.ص 221
مجلّة علامات في النقد.المجلّد التاسع،الجزء 35 مارس 2000



لوحة «الهروب إلى مصر»(1609) للرسّام الألماني «آدم إلزهايمر»

الْجَمَالُ الْمَنْشُودُ

تمهيد :

لم يعرف العرَبُ ولا الشاعر العربيّ تلك النّظرة الفنيّة التي تعدّ المرأة قطعة فنيّة من فنون السّماء يلتمس لديها من الوَحْيِ والإلهام ما تَضِنُّ به ينابيع الوجود..ولم يُحاول الشاعر العربيّ أن يُحسَّ بما وراء الجسد، من روح جميلة ساحرة، تحمل بين جنبيها، سعادة الحبّ ومعنى الأمومة وهما أقدس ما في هذا الوجود.
ولا بذلك القلب النقيّ الذي يزخرُ بأسمى عواطف الحياة وأشعارها، وأجمل أحلام هذا العالم الكبير ولا شعُر بما بين هاته الطّبيعة الكبرى وبين المرأة من اتّصال وثيق، حتّى كأنّها قلبها الإنسانيّ، الذي يحمل بسمة الفجر ويأس الظّلام.

أبو القاسم الشابيّ، الخيال الشعريّ عند العرب ص 72
الدّار التونسيّة للنّشر. الطبعة الثالثة، تونس 1985 .

إلى عذارى أفروديت*: **(من الخفيف)**

1 يَا عَذَارَى الجَمَالِ، وَالحُبِّ، وَالأَحْلاَمِ، ... بَلْ يَا بَهَاءَ هَذَا الوُجُودِ!
قَدْ رَأَيْنَا الشُّعُورَ مُنْسَدِلاَتٍ ... كَلَّلَتْ حُسْنَهَا صِبَاحُ الوُرُودِ
وَرَأَيْنَا الجُفُونَ تَبْسِمُ ...، أَوْ تَحْلُمُ ... بِالنُّورِ ، بِالهَوَى، بِالنَّشِيدِ...
وَرَأَيْنَا الخُدُودَ ، ضَرَّجَهَا السِّحْرُ ... فَآهًا مِنْ سِحْرِ تِلْكَ الخُدُودِ!
وَرَأَيْنَا الشِّفَاهَ تَبْسِمُ عَنْ دُنْيَا ... مِنَ الوَرْدِ ، غَضَّةٍ[1]، أُمْلُودِ
5 وَرَأَيْنَا النُّهُودَ تَهْتَزُّ ، كَالأَزْهَارِ ... فِي نَشْوَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ
فِتْنَةٌ ، تُوقِظُ الغَرَامَ وَ تُذْكِيهِ ، ... وَ لَكِنْ مَاذَا وَرَاءَ النُّهُودِ ؟
مَاالذِي خَلْفَ سِحْرِهَا الحَالِمِ،السَّكْرَانِ ... فِي ذَلِكَ القَرَارِ البَعِيدِ ...؟
أَنُفُوسٌ جَمِيلَةٌ ، كَطُيُورِ الغَابِ ... تَشْدُو بِسَاحِرَاتِ التَّغْرِيدِ
10 طَاهِرَاتٌ ، كَأَنَّهَا أَرَجُ الأَزْهَارِ ... فِي مَوْلِدِ الرَّبِيعِ الجَدِيدِ
وَ قُلُوبٌ مُضِيئَةٌ ، كَنُجُومِ اللَّيْلِ ... ضَوَّاعَةٌ[2]، كَغَضِّ الوُرُودِ ؟
أَمْ ظَلاَمٌ ، كَأَنَّهُ قِطَعُ اللَّيْلِ ، ... وَ هَوْلٌ يُشِيبُ قَلْبَ الوَلِيدِ
وَخِضَمٌّ[3] ، يَمُوجُ بِالإِثْمِ وَالنُّكْرِ ، ... وَالشَّرِّ ، وَ الضَّلاَلِ المَدِيدِ ؟
لَسْتُ أَدْرِي ، فَرُبَّ زَهْرٍ شَذِيٍّ ... قَاتِلٍ رَغْمَ حُسْنِهِ المَشْهُودِ
صَانَكُنَّ الإِلاَهُ مِنْ ظُلْمَةِ الرُّوحِ ... وَمِنْ ضِلَّةِ[4] الضَّمِيرِ المَرِيدِ[5]
إِنَّ لَيْلَ النُّفُوسِ لَيْلٌ مُرِيعٌ ... سَرْمَدِيُّ الأَسَى ، شَنِيعُ الخُلُودِ

19 يَرْزَحُ القَلْبُ فِيهِ بالأَلَمِ المُـــــرِّ ، وَ يَشْقَى بِعَيْشِهِ المَنْكُـــــودِ
وَرَبِيعُ الشَّبَابِ يُذْبِلُهُ الدَّهْـــرُ ، وَيَمْضِي بِحُسْنِهِ المَعْبُـــودِ
غَيْرُ بَاقٍ فِي الكَوْنِ إِلاَّ جَمَــــال الرُّوحِ غَضًّا عَلَى الزَّمَـــانِ الأَبِيدِ

أبو القاسم الشّابيّ : أغاني الحياة، ص 157-158
الدار التونسيّة للنّشر ط 7 - 1985

اعــــرف

الأعـــــلام :

* **أفروديت** : كانت في بداية عهدها آلهة السّماء ومرسلة الأمطار وآلهة البحر على ما يبدو، وكان للأساطير الشرقيّة أثر كبير في الأسطورة المتعلّقة بها، وخاصّة منها أسطورة عبادة عشتار عند الفينيقيّين، ثمّ أصبحت أفروديت شيئا فشيئا إلهة الخيال والجمال والحبّ.

الشـــــرح :

1 – غَضَّةً : (غ،ض،ض) صفة مشبّهة من غضّ يغضّ غضاضة وغُضوضة: نعُمَ.والغضُّ: الطريُّ. والغضّة من النّساء : الرّقيقةُ الجلد الظّاهرة الدّم.
2 – ضَوَّاعَة : (ض،و، ع) صيغة مبالغة من ضاعَ يضوع ضوْعًا. وتضوّعًا : الرّائحة تفرّقت وانتشرت.
3 – خِضَمٌّ :(خ،ض،م) البحرُ لكثرة مائه وخيره. والخضمُّ أيضا: الجمع الكثير.
4 – ضِلَّةِ : (ض،ل،ل) اسم هيئة من ضلّ يضِلُّ ضلالاً:ضاع ولم يهتد إلى سبيل الرّشاد.
5 – المَرِيد : (ر،و،د) صفة مشبّهة من راد يرُود ريادا: الإبل اختلفت في المرعى مُقبلَةً وَ مُدبرَةً.ويُقال راد يرود إذا جاء وذهب ولم يطمئنّ. ورجُلٌ رائد الوساد إذا لم يطمئنّ عليه لِهَمٍّ أقلقه.

فكّــــك

تنقسم القصيدة إلى مقطعين اثنين :
– المقطع الأوّل : من البيت الأوّل إلى صدر البيت السّابع.
– المقطع الثاني : من عجز البيت السابع إلى آخر القصيدة.
ابحث عمّا يبرّر هذا التقسيم معجما وتركيبا وصورة.

حلّـــــل

1 – أقام الشّابي في بداية القصيدة المعجم المتّصل بالمرأة وعالمها على سجلّ مخصوص وتدرّج يحمل في ذاته إيحاءً بالموقف من الجسد. توسّع في تحليل هذه الظّاهرة مبرزا وقعها في شعريّة الصّورة في القصيدة.
2 – تحوّلت حركة الضمائر في القصيدة من جمع المتكلّم إلى المتكلّم المفرد . ما دلالة ذلك ؟ وهل له صلة مّا بالموقف من المرأة رمزا يحتضن في ذاته عالم الشاعر المنشود ؟
3 – كثّف الشابي من توظيف الأساليب البيانيّة في قصيدته فأجراها على التشبيه والاستعارة .ادرُس توزيع هذه الأساليب في القصيدة راصدا صلتها بصورة المرأة مبيّنا صلتها بعالم الرّومنطيقيّين الشعريّ.
4 – تنوّعت وسائل الإيقاع في القصيدة لتقوم على صيغ مختلفة من الترديد. حدّد مواطن الترديد في القصيدة وأشكالهُ مبيّنا وقعها في التعبير عن مواقف الشاعر من المرأة رمزا لعالم منشود.

قــــوّم

قال الدكتور عبد اللّه صولة في مقاله « جماليّة النصّ الأدبيّ ووجوه توظيفها » :«إنّ جمال الكلام في قصيدة الشّابيّ قد كشف لنا أنّ الجمال المنشود هو جمال الجسد وإن قال منطوق الكلام ومضمونه بجمال الرّوح.» بيّن مدى وجاهة هذا الموقف وحرّر في ذلك نصّا حجاجيّا.

توسّــــع

1 – قارن صورة المرأة في هذه القصيدة بصورتها عند كلّ من عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر. هل لك أن تستخلص من مقارنتك ما أضافه الأدب الرّومنطيقيّ إلى المرأة موضوعا شعريّا احتفل به الأدب العربيّ قديما وحديثا.

2 – تّردّد هذه القصيدة في العديد من صورها قصيدة الشابيّ الشهيرة «صلوات في هيكل الحبّ.» عُد إلى ديوان الشابيّ وبيّن مواطن التماثل بين القصيدتين من حيث الصّورة والإيقاع وحرّر في ذلك مقالا حجاجيّا ذا صبغة استدلاليّة.

إضـــاءات

* حضر الإنشاء في مواطن مختلفة من هذه القصيدة إذ افتُتِح الخطاب فيها بنداء للبعيد محِّضَ للتنبيه والابتهال تضرّعا لعذارى أفروديت رمزا للجمال المنشود، وتوسّطه الاستفهام وقد شدّ أساسا إلى معناه الحقيقيّ أي طلب العلم بالشّيء بناء على حيرة الشّاعر وتردّده في ضبط هويّة الجمال الرّوحيّة. لينفتح في بيت القصيدة الخامس عشر على الدّعاء صيغة قابل فيها الشاعر بين عالم نفوس البشر وعالم جمال الرّوح المنشود مقابلة ضمنيّة.

* « غـيْـرُ بَـاقٍ فِـي الكَـوْنِ إِلاَّ جَـمَـالُ الـرُّوحِ غَضًّا عَـلَى الزَّمَانِ الأَبِيدِ »

خرج التركيب في هذا البيت من الاستثناء إلى الحصر لتَضَمُّن « غير » التي افتُتِح بها البيت معنى النّفي. وفضل هذه الصياغة تأكيدُ جمال الرّوح الأزليّ في مقابل فناء ما سواه.

شــذرات

لقد جاء مضمون القصيدة في القسم الثاني يمجّد الجمال الرّوحيّ في ثباته ودوامه مقابل زوال الجسد وانحلاله المعبّر عنه في القسم الأوّل من القصيدة، فجاءت بنية الكلام تبعا لذلك تُفيد أسلوبيّا الثبات والدّوام والانعتاق من الزمنيّة في القسم الثاني والزّوال والتحوّل والتقيّد بالزمنيّة في القسم الأوّل. وعلى هذا نقول إنّ جماليّة الكلام في القصيدة قد وازت مضمونها ودعمتها، فالجماليّة ههنا ليست مطلوبة لذاتها على نحو ما يرى البنيويّون وإنّما هي جاءت تجسّم المضمون وتجلوه على الصعيد الفنّيّ فكانت تجربة الشاعر الكلاميّة من جنس تجربته الفكريّة فقد طابق الدّال الفنيّ مدلوله الإيديولوجيّ وسايره في مُختلف مراحل النصّ. فجماليّة النصّ ههنا جماليّة مُبَرَّرَةٌ وذلك لقيام الدّال مُطابقا مدلوله.

د.**عبد اللّه صولة**، جماليّة النصّ الأدبيّ ووجوه توظيفها.ص 228 ـ 229
مجلّة علامات في النّقد.المجلّد العاشر الجزء 37 . سبتمبر 2000

رُؤْيَــا (1)

تمهيد :

كانت الرّؤيا مصدرا من مصادر المعرفة خاصّة عند المتصوّفة وفيها تُدرك الحقائق عبر الكشف والوحي. وقد استغلّها الرّومنطيقيّون في أدبهم مصدرا بديلا عن العقل شرّعوا من خلاله نبوّة الشّاعر وتميّزه عن بني جنسه من البشر.

عندما جنّ اللّيل وألقى الكرى رداءه على وجه الأرض تركت مضجعي وسرت نحو البحر قائلا في نفسي : البحر لا ينام. وفي يقظة البحر تعزية لروح لا تنام.

بلغت الشّاطئ وكان الضّباب قد انحدر من أعالي الجبال وغمر تلك النّواحي مثلما يُوشّي النّقاب الرّماديّ وجه الصبيّة الحسناء. فوقفت محدّقا إلى جيوش الأمواج مصغيا إلى تهاليلها، مفكّرا في القوى السّرمديّة الكامنة وراءها، تلك القوى التي تركض مع العواصف وتثور مع البراكين وتبتسم بثغور الورود وتترنّم مع الجداول.

وبعد هنيهة التفتّ فإذا بثلاثة أشباح جالسين على صخر قريب وأغشية الضّباب تسترهم ولا تسترهم، فمشيت نحوهم ببطء كأنّ في كيانهم جاذبا يستميلني قسر إرادتي. ولمّا صرت على بعد بضع خطوات منهم وقفت شاخصا بهم كأنّ في المكان سحرا أجمد ما بي من العزم وأيقظ ما في روحي من الخيال.

في تلك الدّقيقة وقف أحد الأشباح الثّلاثة، وبصوت خلته آتيا من أعماق البحر قال:

– الحياة بغير الحبّ كشجرة بغير أزهار و لا أثمار. والحبّ بغير الجمال كأزهار بغير عطر، وأثمار بغير بذور... الحياة والحبّ والجمال، ثلاثة أقانيم[2] في ذات واحدة مستقلّة مطلقة لا تقبل التّغيير ولا الانفصال. قال هذا وجلس في مكانه.

ثمّ انتصب الشّبح الثّاني، وبصوت يُماثل هدير مياه غزيرة قال :

– الحياة بغير تمرّد كالفصول بغير ربيع. والتمرّد بغير حقّ كالرّبيع في الصّحراء القاحلة الجرداء... الحياة والتمرّد والحقّ ثلاثة أقانيم في ذات واحدة لا تقبل الانفصال و لا التّغيير.

ثمّ انتصب الشّبح الثّالث، وبصوت كقصف الرّعد قال:

– الحياة بغير الحريّة كجسم بغير روح. والحريّة بغير الفكر كالرّوح المُشوَّشَة... الحياة والحريّة والفكر ثلاثة أقانيم في ذات واحة أزليّة لا تزول ولا تضمحلّ.

ثمّ وقف الأشباح الثّلاثة، وبأصوات هائلة قالوا معا :

– الحبّ وما يولّده، والتمرّد وما يوجده، والحريّة وما تُنْميه ثلاثة مظاهرَ من مظاهر اللّه. واللّه ضمير العالم العاقل.

وحدث إذّاك سكوت مُفعَم بحفيف أجنحة غير منظورة و ارتعاش أجسام أثيريّة. فأغمضت عينيّ مصغيا إلى صدى الأقوال التي سمعتها. ولّما فتحتهما ونظرت ثانية لم أر غير البحر متّشحا بدثار الضّباب، فاقتربت من الصّخرة حيث كان الأشباح الثّلاثة جالسين فلم أر إلاّ عمودا من البخور متصاعدا نحو السّماء.

جبران خليل جبران : العواصف ص ص76 ـ 78
منشورات عالم الشّباب بيروت – لبنان 2000

اعـــــرف

الشـــــرح :

1 – الرّؤيا : (ر،ء،ي) اسم لما يراه الإنسان في منامه. جمعها رؤًى. أمّا الرّؤية فهي النّظر بالعين.
2 – الأقانيم : اسم دخيل مفرده أُقنوم ومعناه الأصل.

فكّـــــر

خضع النصّ لبناء سرديّ ثلاثيّ التّركيبة: وضّح حدود المقاطع القصصيّة التي انتظمت النصّ منتبها إلى قيمة المؤشّرات الزمنيّة في تحديد ملامح بنية الخطاب السّرديّة.

حلّـــــل

1 – ما قيمة مكوّنات المكان والزّمان في النصّ ؟ وما المعاني التي ضمّنها جبران وصفه لذلك الإطار ؟ وما علاقة ذلك الإطار بالرّؤيا ؟
2 – هل من صلة بين صور أصوات الأشباح ومقولها ؟ بيّن حدود تلك الصّلة من خلال قرائن نصيّة دقيقة.
3 – ما هي القيم التي تمثّلها الأشباح الثّلاثة ؟ وماذا تستخلص من ذلك عن الرّؤية الرّومنطيقيّة ؟

قـــــوّم

ما رأيك في مصدر المعرفة الذي اعتمده جبران في هذا النصّ ؟

توسّـــــع

– قدّم جبران لمخاطبات الأشباح بمركّبات سرديّة وصفيّة تعلّقت كلّها بأصوات الأشباح وهيئاتها: عد إلى هذه المركّبات في النصّ وادرسها مقارنا بينها بإبراز نقاط التماثل ونقاط الاختلاف.
– ابحث عن أهمّ أدوات المعرفة وأرصد أثرها في اتّجاهات الفكر البشريّ :(الحواسّ / العقل / الحدس / القلب / الرّؤيا).

إضـــاءات

«بلغت الشّاطئ وكان الضّباب قد انحدر من أعالي الجبال وغمر تلك النّواحي مثلما يُوشّي النّقاب الرّماديّ وجه الصبيّة الحسناء».
تأسّس الخطاب على مركّب سرديّ أغناه الوصف وقد تعلّق بإطار الحركة مكانا. وقد اعتمد جبران في إجراء الوصف على التشبيه التمثيليّ قالبا بيانيّا عماده التماثل بين صورتين مركّبتين انتزعتا من متعدّد:صورةِ الضّباب وقد لفّ الجبال وانحدر إلى وهادها، وصورة النّقاب الرّماديّ وقد لفّ وجه صبيّة حسناء.

شذرات

يصحّ، في هذا الضّوء أن نُسمّيَ جبران كاتبا رؤيويّا. والرّؤيا، في دلالتها الأصليّة، وسيلة الكشف عن الغيب،أو هي العلم بالغيب.ولا تحدُثُ الرّؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. ويحدُثُ الانفصال في حالة النّوم، فتُسَمَّى الرّؤيا عندئذ حلما، وقد يحدُثُ في اليقظة..لكن تُرافقها آنذاك البُرحاءُ وهي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس، واستغراق في عالم الذّات.ففي الرّؤيا ينكشف الغيب للرّائي، فيتلقّى المعرفة كأنّما يتجسّد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة.

(...) والرّؤيا إذن كشف.إنّها ضربة تُزيح كلّ حاجز،أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه.وهذا ما يُسمّيه ابن عربيّ علم النّظرة.وهو يخطُر في النّفس كلمح البصر. وبما أنّه يتمّ دون فكر ولا رويّة، ودون تحليل أو استنباط،فإنّه يجيء بالطّبيعة كُلّيّا، أي لا تفاصيل فيه.ومن هنا يجيء،بالتّالي،غامضا.فالغموض مُلازمٌ للكشف.إلاّ أنّه غموض شفّاف، لا يتجلّى للعقل أو لمنطق التحليل العلميّ، وإنّما يتجلّى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام القارئ له فيما يُشبه الرّؤيا.إنّنا لا نُدرِكُ الرّؤيا إلاّ بالرّؤيا. فما يتجاوز منطق العقل لا يصحُّ أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته.

أدونيس، الثّابت والمتحوّل:صدمة الحداثة ص ص 166-167
الطبعة الرّابعة، دار العودة بيروت – لبنان 1983



لوحة للرسّام الألماني «فريديريش»
«رجلان عند شاطئ البحر»

كَمْ تَشْتَكِي

تمهيد :

جاء في قانون الرّابطة القلميّة تعريف للأدب يُبيّن روح الرابطة ومراميها:
«ليس كلّ ما سطّر بمداد على قرطاس أدبا، و لا كلّ من حرّر مقالا أو نظم قصيدة موزونة بالأديب. فالأدب الذي نعتبره، هو الأدب الذي يستمدّ غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها... والأديب الذي نكرّمه هو الأديب الذي خُصَّ برقّة الحسّ ودقّة الفكر وبعد النّظر في تموّجات الحياة وتقلّباتها وبمقدرة البيان عمّا تُحْدِثُه الحياة في نفسه من التأثير».

من مقدّمة ديوان **أبي ماضي** ص 40
دار العودة، بيروت، لبنان 1989

(من الكامل)

كَمْ تَشْتَكِي وتَقُولُ إِنَّكَ مُعْدَمُ[1] — وَالأَرْضُ مِلْكُكَ والسَّمَا والأَنْجُمُ

وَلَكَ الحُقُولُ وَزَهْرُهَا وَأَرِيجُهَا[2] — وَنَسِيمُهَا وَالبُلْبُلُ المُتَرَنِّمُ

وَالمَاءُ حَوْلَكَ فِضَّةٌ رَقْرَاقَة — وَالشَّمْسُ فَوْقَكَ عَسْجَدٌ يَتَضَرَّمُ

وَالنُّورُ يَبْنِي فِي السُّفُوحِ وَفِي الذُّرَي — دُورًا مُزَخْرَفَةً وَحِينًا يَهْدِمُ

5 فَكَأَنَّهُ الفَنَّانُ يَعْرِضُ عَابِثًا — آيَاتِهِ قُدَّامَ مَنْ يَتَعَلَّمُ

وكَأَنَّهُ لِصَفَائِهِ وَسَنَائِهِ[3] — بَحْرٌ تَعُومُ بِهِ الطُّيُورُ الحُوَّمُ

هَشَّتْ لَكَ الدُّنْيَا فَمَالَكَ وَاجِمًا — وَتَبَسَّمَتْ فَعَلاَمَ لاَ تَتَبَسَّمُ؟

إِنْ كُنْتَ مُكْتَئِبًا لِعِزٍّ قَدْ مَضَى — هَيْهَاتَ يُرْجِعُهُ إِلَيْكَ تَنَدُّمُ

أَوْ كُنْتَ تُشْفِقُ مِنْ حُلُولِ مُصِيبَةٍ — هَيْهَاتَ يَمْنَعُ أَنْ تَحُلَّ تَجَهُّمُ

10 أَوْ كُنْتَ جَاوَزْتَ الشَّبَابَ فَلاَ تَقُلْ — شَاخَ الزَّمَانُ فَإِنَّهُ لاَ يَهْرِمُ

انْظُرْ فَمَا زَالَتْ تُطِلُّ مِنَ الثَّرَى — صُوَرٌ تَكَادُ لِحُسْنِهَا تَتَكَلَّمُ

مَا بَيْنَ أَشْجَارٍ كَأَنَّ غُصُونَهَا — أَيْدٍ تُصَفِّقُ تَارَةً وتُسَلِّمُ

وَعُيُونُ مَاءٍ دَافِقَاتٍ فِي الثَّرَى — تُشْفِي السَّقِيمَ كَأَنَّمَا هِيَ زَمْزَمُ

وَمَسَارِحٌ فَتَنَ النَّسِيمَ جَمَالُهَا — فَسَرَى يُدَنْدِنُ تَارَةً ويُهَمْهِمُ

15 فَكَأَنَّهُ صَبٌّ بِبَابِ حَبِيبَةٍ — مُتَوَسِّلٌ ، مُسْتَعْطِفٌ ، مُسْتَرْحِمُ

وَ الجَدْوَلُ الجَذْلاَنُ[4] يَضْحَكُ لاَهِيًا — وَالنَّرْجَسُ الوَلْهَانُ مُغْفٍ يَحْلُمُ

وَعَلَى الصَّعِيدِ مُلاَءَةٌ مِنْ سُنْدُسٍ — وَعَلَى الهِضَابِ لِكُلِّ حُسْنٍ مَيْسَمُ

فَهُنَا مَكَـــانٌ بِالأَرِيجِ مُعَطَّرٌ — وَهُنَاكَ طَوْدٌ[5] بِالشُّعَاعِ مُعَمَّمُ
صُوَرٌ وَآيَاتٌ تَفِيضُ بَشَاشَةً — حَتَّى كَأَنَّ اللَّهَ فِيهَا يَبْسِمُ
20 فَامْشِ بِعَقْلِكَ فَوْقَهَا مُتَفَهِّمًا — إِنَّ المَلاَحَةَ[6] مُلْكُ مَنْ يَتَفَهَّمُ
أَتَزُورُ رُوحُكَ جَنَّةً فَتَفُوتُهَا — كَمَا تَزُورُكَ بِالظُّنُونِ جَهَنَّمُ
وَتَرَى الحَقِيقَةَ هَيْكَلاً مُتَجَسِّدًا — فَتَعَافُهَا لِوَسَاوِسٍ تَتَوَهَّمُ ؟
يَا مَنْ يَحِنُّ إِلَى غَدٍ فِي يَوْمِهِ — قَدْ بِعْتَ مَا تَدْرِي بِمَا لاَ تَعْلَمُ

إيليا أبو ماضي : الدّيوان ص ص 610 - 611
دار العودة بيروت لبنان 1989

اعـــرف

الشـــرح :

1 – معدم : (ع،د،م) اسم مفعول من عدِمَ و عدَم عُدْما وعَدَما المالَ:فقده والعدِمُ والعديم:الفقير وعدُمَ عَدامَة كان عديما أي أحمق.

2 – أريج :(أ،ر،ج) صفة مشبّهة من أرِجَ أرَجًا وأريجا و تأرَّجَ فاحت منه رائحة طيّبة فهو أرِجٌ

3 – سناء : (س،ن،ي) مصدر من سنِيَ سناء :صار ذا سناء ورفعة .أسنى إسناءً البرقُ لمع و أضاء و أسنى النّار رفع سناها وأسنى له الجائزة جعلها سنيّة.

4 – الجذلان : (ج،ذ،ل) صفة مشبّهة من جذِل و جذَل جذَلا واجتذل:فرح فهو جذل وجذلان جمع جُذلان و أجذلهُ أفرحه.

5 – طود : (ط،و،د) طاد يطُود طَوْدا :ثبت.الطّود (مصدر) جمع أطواد وطودة:الجبل العظيم.

6 – الملاحة : (م،ل،ح) مصدر من ملُح ملاحة ومُلوحة :حسُن وبهُج منظره فهو مليح و مُلاحٌ وملاّحٌ.

فكّـــر

تتبّع صيغ الإنشاء في النصّ. هل تستطيع من خلال مواضعها أن ترصد بنية النصّ المقطعيّة.؟

حلّـــل

1 – حلّل علاقات الخطاب التي انتظمت هذا النصّ (طرفي الخطاب، الوظائف المهيمنة على الخطاب) وبيّن مدى اختزالها خصائص الرّؤية الرّومنطيقيّة.
2 – استخرج من النصّ ما استخدمه إيليا أبو ماضي من أساليب البديع (الاستعارات و التشابيه) وحلّلها مبيّنا مدى تعبيرها عن خصائص الذّائقة الجديدة التي تبنّاها الرّومنطيقيّون ودعوا إليها.
3 – استخلص من النصّ أبرز الحواسّ المعتمدة في الوصف وحلّل حضورها.
4 – في النصّ دعوة إلى التفاؤل والإقبال على الحياة: بيّن مظاهرها ومصادرها وارصد آثارها في حركة النصّ بنية ودلالة.
5 – اتّخذ الخطاب في النصّ وجهة حجاجيّة إقناعيّة: ما هي الصيغ التي توسّل بها الشاعر الإقناع ؟ بيّن مدى وفائها لعالم الرّومنطيقيّين الشّعري.

قــــوّم

كيف تصوّر الشاعر الزّمن في هذا النصّ ؟ هل من فرق بين تصوّره هذا وما ألفته من صورة الزّمن في الشّعر العربي القديم ؟

توسّـــع

1 – أُرصد خطاطات الوصف التي اعتمدها الشّاعر في بناء نصّه.
2 – تبيّن الصّلة بين الحواسّ المعتمدة وخطاطة الوصف وعلّق عليها.

إضـاءات

« وَالمَاءُ حَــوْلَكَ فِضَّةٌ رَقْرَاقَةٌ وَالـشَّـمْـسُ فَـوْقَـكَ عَسْجَدٌ يَتَضَرَّمُ »

أجرى الشّاعر الصّورة في هذا البيت على التوازي التركيبيّ والبياني بين الصّدر والعجز وهو شكل من أشكال ردّ الأعجاز على الصّدور:فمن جهة التركيب تردّد قالب تركيب الصّدر في العجز وما تغيّر إلاّ المعجم. أمّا من جهة البيان فقد عمد إيليا أبو ماضي إلى التشبيه البليغ قالبا بيانيّا بنى به صدر البيت وذلك بتشبيه الماء في لمعانه بالفضّة تشبيها يكمن وجه الطرافة فيه عدولا في المعجم برّر التشبيه البليغ شكلا من أشكال الالتحام بين طرفي التشبيه، إذ أنّ صفة « رقراقة » ألصق بالماء منها بالفضّة. وقد تردّد هذا القالب البيانيّ في العجز حين شبّهت الشّمس تشبيها بليغا بالعسجد.ولك أن تلاحظ أنّ ما بين الفضّة والعسجد صلات دلاليّة أقربها إلى الذّهن معنى النّفاسة وقد حوّله الشاعر من بعد ماديّ إلى بُعد جماليّ تنطق به فاتحة القصيدة.

شـذرات

* الشّاعر طائر غريب يُفلتُ من الحقول العلويّة ولكنّه لا يبلغ الأرض حتّى يحنّ إلى وطنه الأوّل فيُغرّدُ حتّى في سكوته، ويسبح في فضاء لا حدَّ لهُ ولا مدى مع أنّه في قفص.

وإيليا أبو ماضي شاعر وفي ديوانه هذا سلالم بين المنظور وغير المنظور، وحبال تربط مظاهر الحياة بخفاياها وكؤوس مملوءة بتلك الخمرة التي إن لم تشفها تظلّ ضمآنا حتّى تملّ الآلهة البشر فتغمرهم ثانية بالطّوفان.

جبران خليل جبران، مقدّمة ديوان تذكار الماضي لإيليا أبي ماضي
ديوان أبي ماضي، ص 94 .دار العودة بيروت،لبنان 1989

* « إذا أنا لم أجِدْ حقلا مَريعَا خَلَقْتُ الْحَقْلَ فِي رُوحِي وَذِهْنِي
كَـادَتْ تَمْلأُ الأزْهَارَ كَفِّي وَيَعْبَـقُ بالشَّـذَا اَلْـفَوَّاحِ رُدْنِـي

على مثل هذه القدرة الجبّارة في الخلق والإبداع نشأ الشاعر أوّل نشأته الأدبيّة،فهو الذي يبدع كونه الخاصّ ورياضه الغنّاء ومجاليه السّاحرة الفاتنة ليرتع في أفيانها و ظلالها ومفاتنها مهما قست الحياة وأظلم الواقع وافتُقِدَ الأمل.

تجد هذا الشّعر في «الخمائل» - وهو آخر دواوين شعره - كما تجده في الجزء الثاني من ديوانه، كما تجده أيضا في «الجداول» ومن هنا يتّضح لك أنّ التفاؤل نزعة إنسانيّة عميقة الجذور في نفس الشاعر وإن كان يعلوها بين الحين والحين غبار الزّمن فيخلع على بهائها وجمالها مسحة من الكآبة والحزن.

زهير ميرزا، دراسة في شعر أبي ماضي ص 79
ديوان أبي ماضي.دار العودة بيروت ، لبنان 1989



نحت «بروميثوس مقيّدا»



لوحة «عذابات بروميثوس» للرّسام الرّمزيّ الفرنسي غوستاف مورو (1826- 1898)

نَشيـدُ الجبّـارِ أو هَكَذَا غنَّى بُرومثيوسُ *

تمـهـيـد :

إذا كانت أسطورة برومثيوس في السنّة الأدبيّة الغربيّة منذ الدّهر القديم إلى العصور الحديثة، من أشيل إلى شلّي وهيغو وبيرون وغير هؤلاء ممّن عاصرهم أو جاء بعدهم تنطق عن ثورة بعض الضّمائر بالآلهة وتمرّدها عليهم فإنّ بروميثوس الشّابيّ بريء من هذا التمرّد غريب عن تلك الثّورة.فليس في «نشيد الجبّار» أدنى عبارة ولا أيسر إشارة تشفّان عن تمرّد أو رائحة التمرّد وإنّما فيها عروج إلى السّماء وإصغاء للإلهيّ وسعي إلى التقاط صوته والاستلهام منه.

هشام الرّيفي، الخطّ والدّائرة:الأسطوريّ في « أغاني الحياة » ص 308
دراسات في الشعريّة الشابيّ نموذجا.بيت الحكمة قرطاج 1988

1 سَأَعِيشُ رَغْمَ الدَّاءِ وَ الأَعْدَاءِ ... كَالنِّسْرِ فَوْقَ القِمَّةِ الشَمَّاءِ
أَرْنُو إِلَى الشَّمْسِ المُضِيئَةِ...هَازِئًا ... بِالسُّحْبِ، وَ الأَمْطَارِ، وَ الأَنْوَاءِ[1]
لاَأَرْمُقُ الظِلَّ الكَئِيبَ ...، وَ لاَ أَرَى ... مَا فِي قَرَارِ الهُوَّةِ السَّوْدَاءِ
وَ أَسِيرُ فِي دُنْيَا المَشاعِرِ حالِمًا، ... غَرِدًا - وَ تِلْكَ سَعَادَةُ الشُّعَرَاءِ
5 أُصْغِي لِمُوسِيقَى الحَيَاةِ ، وَ وَحْيِهَا ... وَأُذِيبُ رُوحَ الكَوْنِ فِي إِنْشَائِي
وَ أُصِيخُ للصَّوْتِ الإِلَهِيِّ الذِي ... يُحْيِي بِقَلْبِي مَيِّتَ الأَصْدَاءِ
وَ أَقُولُ لِلْقَدَرِ الذِي لاَ يَنْثَنِي ... عَنْ حَرْبِ آمَالِي بِكُلِّ بَلاَءِ :
« لاَ يُطْفِئُ اللَّهَبَ المُؤَجَّجَ فِي دَمِي ... مَوْجُ الأَسَى ،وَ عَوَاطِفُ الأَرْزَاءِ
فَاهْدِمْ فُؤَادِي مَا اسْتَطَعْتَ ، فَإِنَّهُ ... سَيَكُونُ مِثْلَ الصَّخْرَةِ الصَمَّاءِ
10 لاَ يَعْرِفُ الشَّكْوَى الذَّلِيلَةَ وَ البُكَا، ... وَضَرَاعَةَ الأَطْفَالِ وَ الضُّعَفَاءِ
وَ يَعِيشُ جَبَّارًا ، يُحَدِّقُ دَائِمًا ... بِالفَجْرِ...، بالفَجْرِ الجَمِيلِ النَّائِي
وَ امْلأْ طَرِيقِي بالمَخَاوِفِ ، وَ الدُّجَى ... وَزَوَابِعِ الأَشْوَاكِ ، وَ الحَصْبَاءِ[2]
وَ انْشُرْ عَلَيْهِ الرُّعْبَ ، وَ انْثُرْ فَوْقَهُ ... رُجُمَ الرَّدَى ، وَ صَوَاعِقَ البَأْسَاءِ
سَأَظَلُّ أَمْشِي رَغْمَ ذَلِكَ ، عَازِفًا ... قِيثَارَتِي ، مُتَرَنِّمًا بِغِنَائِي
15 أَمْشِي بِرُوحٍ حَالِمٍ ، مُتَوَهِّجٍ ... فِي ظُلْمَةِ الآلاَمِ وَ الأَدْوَاءِ
النُّورُ فِي قَلْبِي وَ بَيْنَ جَوَانِحِي ... فَعَلاَمَ أَخْشَى السَّيْرَ فِي الظّلْمَاءِ!
إِنِّي أَنَا النّايُ الذي لاَ تَنْتَهِي ... أَنْغَامُهُ ، مَا دَامَ فِي الأَحْيَاءِ
وَ أَنَا الخِضَمُّ الرَّحْبُ ، لَيْسَ تَزِيدُهُ ... إِلاَّ حَيَاةً سَطْوَةُ الأَنْوَاءِ
أَمَّا إِذَا خَمَدَتْ حَيَاتِي، وَ انْقَضَى ... عُمُرِي ، وَ أَخْرَسَتْ المَنِيَّةُ نَائِي

20 وَ خَبَا لَهِيبُ الكَوْنِ فِي قَلْبِي الـــــذِي قَدْ عَاشَ مِثْلَ الشُّعْلَةِ الحَمْــــرَاءِ
فَأنَا السَّعِيــــدُ بِأَنَّــــنِي مُتَــــحَوِّل عَــنْ عَالَـمِ الآثَــامِ وَ البَغْضَـــاءِ
لأذُوبَ فِـي فَجْرِ الجَمَالِ السَّرْمَـــدِيِّ وَأَرْتَـوِي مِنْ مَنْهَلِ الأَضْــوَاءِ »

أبو القاسم الشّابيّ : "أغاني الحياة"، ص 252 – 254
ط الدار التونسيّة للنّشر ط7 – 1985

اعـــــرف

الأعـــــــلام :

* **بروميثوس: (Prométhée)** جبّار تمرّد على إرادة زيوس كبير الآلهة فسرق النّار المقدّسة من جبل الأولمب وأهداها للبشر وعلّمهم مختلف الفنون وأعطاهم المعرفة وعلّمهم الحساب والقراءة كما هداهم إلى معرفة المعادن وعلّمهم إخراجها من الأرض وطرائق الإفادة منها، وروّض الثّور المتوحّش من أجلهم ووضع النّير في عنقه ليمكّنهم من استخدامه في حراثة الأرض وعلّمهم أفانين الملاحة والطبّ وكيفيّة صنع العقاقير والأدوية. فأثار بذلك حفيظة زيوس.إلاّ أنّ الذنب الأعظم لبروميثوس هو رفضه أن يكشف لزيوس سرًّا يتعلّق بمصيره وهو سرّ الغلام الذي يولدُ ويفوق زيوس في القوّة ويزيحهُ عن العرش فأنزل عليه العقاب بشدّ وثاقه إلى جبل وتسليط نسر عليه يقتات من كبده التي كانت تتجدّد في كلّ مرّة لإطالة عذابه. وقد أصبح بروموثيوس رمزا مركّبا لولادة حضارة بني الإنسان والتمرّد والكبرياء ورفض العبوديّة ويؤثَرُ عنه في الميثولوجيا الإغريقيّة ردّه على هرمز:« اعلم جيّدا أنّني لن أستبدل آلامي المبرّحة بعبوديّتي،إنّني أفضّل أن أبقى هنا مغلولا إلى الصّخور على أن أكون خادما طيّعًا لزيوس.»

الشــــــرح :

1 – الأَنْوَاءِ : (ن، و، ء) اسم مُفردُهُ نَوْءٌ وهو المطر وقيل الشديد منه.
2 – الحَصْبَاءِ : (ح، ص، ب) اسم جمعه حَصَبَةٌ وهو الحجارة والحصى.

فكّـــــك

قسّم الشّابي هذا القسم من قصيدته إلى مقطعين :جِدْ في مباني القصيدة ومعانيها ما يُبرّرُ هذا التقسيم.

حلّـــــل

1 – حازت المقابلة بين عالمي الظّلمة والنّور مكانة هامّة من القصيدة:استخرج من النصّ مكوّنات كلّ من العالمين وحلّلها مبيّنا وجوه التقابل بينهما.
2 – لم يكن التمرّد في القصيدة مجرّد مضمون تنطق به أسطورة بروميثيوس وقد وظّفها الشابي بل تشكّل صورًا شعريّة ونسيجا تركيبيّا ولّد في النصّ روحه الملحميّة: وضّح ذلك وبيّن صلته بنزعة التمرّد التي عُرف بها الرّومنطيقيّون.
3 – تشكّلت صورة الشّاعر في النصّ من خلال ما أسنده إلى نفسه من أفعال وأحوال وأقوال:فكّك مكوّنات هذه الصّورة وبيّن وجوه الطّرافة فيها.

قـــــوّم

ما علاقة هذه القصيدة بكون الرّومنطيقيّين الشعريّ ؟

توسّع

1 – عُد إلى تفاصيل أسطورة برومثيوس وقارنها بتوظيف الشابيّ لها في هذه القصيدة.
2 – تشكّلت صورة الموت في خاتمة النصّ أمل انبعاث وخلاص من دنيا الظّلمة والفوضى: قارن هذه الصّورة بصورة الموت في المرثيّة الجاهليّة وبيّن الفروق القائمة بين تصوّر الشاعر الجاهليّ للموت وتصوّر الشاعر الرّومنطيقيّ له.

إضاءات

* قام العنوان في هذه القصيدة « نشيد الجبّار أو هكذا غنّى برومثيوس » على مركّب بالعطف تمّ بتوظيف حرف العطف «أو». وهو في هذا المقام دالّ على التفصيل. وإذا وقعت « أو » بعد الطلب فهي إمّا للتّخيير نحو قولك «خُذ هذه أو تلك» أو للإباحة نحو قولك «جالس الأدباء أو العلماء».وإمّا للإضراب نحو قولك «سافر اليوم أو دع ذلك فلا ترحل اليوم.»
* تعتبر أسطورة برومثيوس واحدة من أشهر الأساطير وأكثرها توظيفا في الأدب والرّسم والموسيقى : ففي القديم استلهم الكاتب المسرحي الإغريقي إيشيل مادّة الأسطورة وصاغ منها مسرحيّة «برومثيوس مقيّدًا» وهي ضلع من ثلاثيّة مسرحيّة استلهمت نصّ الأسطورة إذ وُظّفت حكاية برومثيوس في مسرحيّة «برومثيوس حامل النّار» وفي مسرحيّة «برومثيوس طليقا».وقد أعيدت كتابة الأسطورة توظيفا من أبرز أقلامه نذكر:الأديب الألماني جوته (1749—1832) في كتابه «برومثيوس» والشاعر الرّومنطيقيّ الانجليزي شيلّي (1792—1822) في قصيدته «برومثيوس حرّا» والأديب الفرنسي أندريه جيد (1869—1951) والمسرحيّ الشّاعر الألماني هاينر مولّر (1929—1995).كما استلهم الموسيقار الألماني بتهوفن (1770—1827) مادّة الأسطورة وصاغ منها سنفونيّة «مخلوقات برومثيوس» شأنه في ذلك شأن الموسيقار المجريّ فرانز ليزت (1811—1886) والموسيقار الفرنسي جبرائيل فوري(1845—1924) والموسيقار الإيطاليّ لويجي نونو (1924—1990). ويُعتبر الشابيّ أوّل أديب عربيّ يوظّف هذه الأسطورة توظيفا صريحا في أدبه.

شذرات

والمتأمّل في ديوان «أغاني الحياة» يلحظ بيسر صراعا بين لغتين اثنتين: لغة مُنجَزة وأخرى في حال إنجاز: اللّغة الأولى هي لغة التراث المحمّلة بأصوات الشعراء القدماء وأساليب تصريف القول المتداولة بينهم.واللّغة الثانية هي لغة الرّومانسيّة التي تسعى إلى الخروج على «ميراث القبيلة» قصد ابتكار طقوسها وأساليبها المخصوصة. اللّغة الأولى هي لغة الذّاكرة، وهي ذاكرة موشومة بحرائق نصوص كثيرة، بعضها يرتدّ إلى عصر النهضة، وبعضها يرتدّ إلى عصور أقدم، لغة تستأنس بالتشابيه، وتجنح إلى الحِكَم، وتستعيد الإيقاع القديم، وتسترفد الأغراض التقليديّة. لغة تصدر عن نماذج سابقة ترِدُ في قصائد عديدة تَحتذيها وتحاكيها. أمّا اللّغة الثانية فهي لغة جديدة تستدعي الرّموز والأساطير، وترتديَ الأقنعة، وتستشرف طرائق في الأداء حديثة ، تسعى إلى ابتكار أشكالها على غير مثال سابق. فالشابيّ منغرس في أديم التراث، منفلت عنه في آن واحد، فهو بهذا المعنى يُمثّل الاستمرار والانقطاع، الاسترجاع والاستباق، وربّما آلت قيمة الشابيّ إلى هذا التردّد بين زمنين: زمن أفل وآخر قادم فالشابيّ هو التواطُؤ والخروج: التواطؤ مع السّائد والمألوف، والخروج عليهما في الوقت ذاته...

محمّد الغـزّي، قراءة في أغاني الحياة ص77—78
مجلّة الحياة الثقافيّة، عـ69—70ـدد.تونس 1995

التِّمْثَالُ

تمهيد :

قدّم علي محمود طه لهذه القصيدة في ديوانه بما يلي:
« الإنسان صانع الأمل ، ينحت تمثاله من قلبه وروحه و لا يزال عاكفا عليه يبدع في تصويره وصقله متخيّلا فيه الحياة ومرحها وجمالها، ولكنّ الزّمن يمضي ولا يزال تمثاله طينا جامدا وحجرا أصمّ حتّى تخمد وقدة الشّباب في الدّم الصانع الطّامح وتشعره السّنون بالعجز والضعف فيفزع إلى معبد أحلامه هاتفا بتمثاله، ولكنّ التمثال لا يتحرّك، والحلم الجميل لا يتحقّق. وهكذا تجتاح اللّيالي ذلك لمعبد وتعصف بالتّمثال فيهوي حُطاما، وهنا يصرخ اليأس الإنسانيّ ويمضي القدر في عمله.»

(من الخفيف)

1 أَقْبَلَ اللَّيْلُ ، وَ اتَّخَذْتُ طَرِيقِي ... لَكَ، وَ النَّجْمُ مُؤْنِسِي وَ رَفِيقِي
وَ تَوَارَى النَّهَارُ خَلْفَ سِتَارٍ ... شَفَقِيٍّ ، مِنَ الغَمَامِ رَقِيقِ
مَدَّ طَيْرُ المَسَاءِ فِيهِ جَنَاحًا ... كَشِرَاعٍ فِي لُجَّةٍ مِنْ عَقِيقِ
هُوَ مِثْلِيَ حَيْرَانُ يَضْرِبُ فِـ ... ـي اللَّيْلِ وَيَجْتَازُ كُلَّ وَادٍ سَحِيقِ
5 أَيُّهَذَا التِّمْثَالُ هَأَنَذَا جِئْتُ أَلْقَـ ... ـاكَ فِي السُّكُونِ العَمِيقِ
حَامِلاً مِنْ غَرَائِبِ البَرِّ ، وَالبَـ ... ـحْرِ وَمِنْ كُلِّ مُحْدَثٍ ، وَعَرِيقِ
ذَاكَ صَيْدِي الذِي أَعُودُ بِهِ لَيْـ ... ـلاً وَأَمْضِي إِلَيْهِ عِنْدَ الشُّرُوقِ
جِئْتُ أُلْقِي بِهِ عَلَى قَدَمَيْكَ ... الآنَ فِي لَهْفَةِ الغَرِيبِ المَشُوقِ
عَاقِدًا مِنْهُ حَوْلَ رَأْسِكَ تَاجًا ... وَوِشَاحًا، لِقَدِّكَ المَمْشُوقِ!
10 صُورَةٌ أَنْتَ مِنْ بَدَائِعَ شَتَّى ... وَمِثَالٌ مِنْ كُلِّ فَنٍّ رَشِيقِ
بِيَدِي هَذِهِ جَبَلْتُكَ[1] مِنْ قَلْـ ... ـبِي وَمِنْ رَوْنَقِ الشَّبَابِ الأَنِيقِ
كُلَّمَا شِمْتُ[2] بَارِقًا مِنْ جَمَالٍ ... طِرْتُ فِي إِثْرِهِ أَشُقُّ طَرِيقِي
شَهِدَ النَّجْمُ كَمْ أَخَذْتُ مِنَ الرَّوْعَـ ... ـةِ عَنْهُ، وَمِنْ صَفَاءِ البَرِيقِ
شَهِدَ الطَّائِرُ كَمْ سَكَبْتُ أَغَانِيـ ... ـهِ عَلَى مَسْمَعَيْكَ سَكْبَ الرَّحِيقِ
15 شَهِدَ الكَرْمُ كَمْ عَصَرْتُ جَنَاهُ ... وَ مَلأْتُ الكُؤُوسَ مِنْ إِبْرِيقِي
شَهِدَ البَرُّ مَا تَرَكْتُ مِنَ الغَـ ... ـارِ عَلَى مِعْطَفِ الرَّبِيعِ الوَرِيقِ
شَهِدَ البَحْرُ لَمْ أَدَعْ فِيهِ مِنْ دُرٍّ ... جَدِيرٍ بِمَفْرَقَيْكَ خَلِيقِ
وَلَقَدْ حَيَّرَ الطَّبِيعَةَ إِسْرَا ... ئِي لَهَا كُلَّ لَيْلَةٍ وَطُرُوقِي
.. قُلْتُ : لاَ تَعْجَبِي فَمَا أَنَا إِلاَّ ... شَبَحٌ لَجَّ[3] فِي الخَفَاءِ الوَثِيقِ

20 أَنَا يَـا أُمُّ صَـانِعُ الأَمَـلِ الضَّـــــا حِكِ فِـي صُـورَةِ الـغَـدِ المَرْمُـــوقِ
صُغْتُـهُ صَوْغَ خَالِقٍ يَعْشَـقُ الفَـــ ــنَّ وَ يَسْمُـو لِكُـلِّ مَعْنًـي دَقِيـقِ
وَتَـنَـظَّـرْتُـهُ حَيَاةً، فَأَعْـيَـانِي دَبِيــ ــبُ الـحَـيَـاةِ فِي مَخْـلُـوقِـــي!
كُـلَّ يَـوْمٍ أَقُـولُ فِـي الـغَــــدِ، لَكِـنْ لَـسْـــتُ أَلْـقَـاهُ فِي الغَـدِ بِالمُفِيـــقِ
24 ضَـاعَ عُـمْـرِي، وَمَـا بَلَغْتُ طَرِيقِــ ــي وَ شَكَا القَلبُ مِنْ عَذَابٍ وَضِيـقِ

علي محمود طه، أفراح الوادي،ديوان علي محمود طه
ص 165 – 166 دار العودة، بيروت، لبنان 1988

اعـــرف

الشــــرح :

1 – جَبَلْتُكَ : (ج،ب،ل) جَبَلَ يَجْبِلُ و يَجْبُلُ : خلَق. وجبلَهُ على الشّيء طَبَعَهُ. و جِبِلَّةُ الشّيء طبيعتُه وأصلُه وما بُنِيَ عليْهِ.
2 – شِمْتُ : (ش،ي،م) شام يشيم شيْمًا السّحابَ أو البرق: نظر إليه أين يقصد وأين يُمطر، وقيل هو النّظر إليهما من بعيد.و شِمْتُ مَخايِلَ الشّيء إذا تطلّعت نحوها ببصري منتظرا.
3 – لَجَّ : (ل،ج،ج) لجَّ يَلِجُّ و يَلَجُّ في الأمرِ:تمادى عليه وأبى أن ينصرفَ.

فكّـــك

تنوّعت صيغ الخطاب في النصّ لتلتبس بالسّرد حينا وبالوصف حينا آخر والمناجاة في مواضع أخرى: تتبّع ألوان الخطاب هذه وحاول أن ترصد من خلالها بنية القصيدة وحركة مقاطعها.

حلّـــل

1 – ما مكوّنات الإطار الزّماني الذي افتُتحت به القصيدة:حلّل مرجعيّاتها مبرزا وقعها الإيحائيّ والتعبيريّ في النصّ.
2 – كيف صُوّر التمثال في القصيدة ؟ استخرج مكوّنات الصّورة مبرزا صلتها برمزيّة التمثال صورة لآمال الخلق تستبدّ بالإنسان.
3 – حلّل مخاطبة المتكلّم لأمّه الطّبيعة . ماذا تستخلص منها ؟

قـــوّم

اعتبر بعض الدّارسين أنّ احتفاء علي محمود طه بالتقديم لهذه القصيدة علامة وعي بعُسر تقبّل القارئ للنصّ وفهمه: هل تجد في التقديم الذي تصدّر النصّ ما يوجّه قراءة القصيدة نحو وجهة دلاليّة تخيّرها الشاعر وفرضها أم هل يمكن اعتبار ذلك تأسيسا لمراسم جديدة في تلقّي الخطاب الشعريّ ؟

توسّــع

استلهم علي محمود طه بعضا من أسطورة بيجماليون ليبني عالم هذه القصيدة الشعريّ. ابحث عن هذه الأسطورة وانظر في أطوارها لترصد نقاط التماثل والاختلاف بينها وبين هذه القصيدة.

إضاءات

* عمد الشّاعر في مطلع البيت العشرين إلى تخفيف المدّ في ضمير المتكلّم المفرد «أنا» كي تستقيم له التفعيلة ومن ثمّ الوزن، وبهذا التخفيف تصبح التفعيلة الأولى من البيت «فَعِلاَتُنْ » وهذه التفعيلة لا يُمكن أن نحصل عليها لو حافظنا على الإشباع في ضمير المتكلّم المفرد «أنَا».

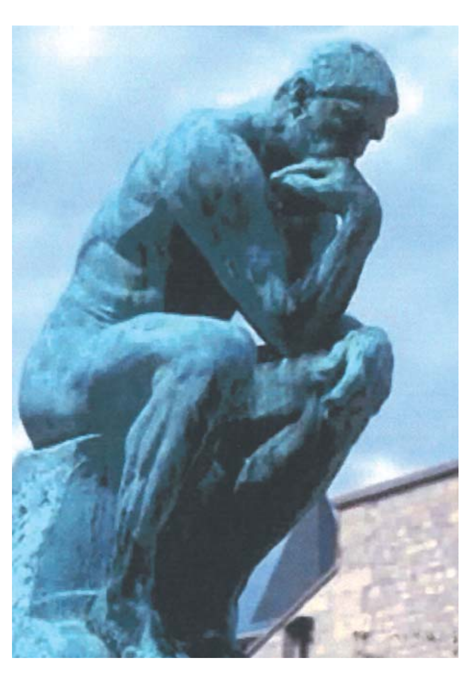
* « شَهِدَ الطَّائِرُ كَمْ سَكَبْتُ أَغَانِيـــــــهِ عَلَى مَسْمَعَيْكَ سَكْبَ الرَّحِيقِ »

شغل المركّب الإضافيّ المسطّر في هذا البيت وظيفة المفعول المطلق وهو في هذه الحالة لبيان النَّوع.

شذرات

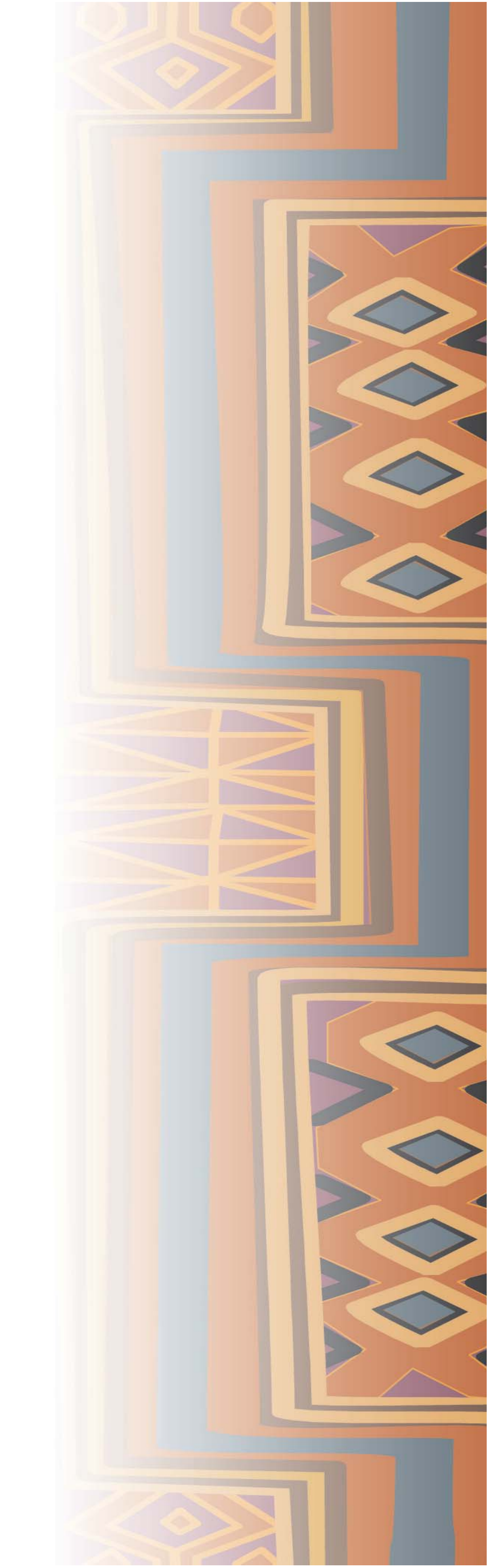
النصّ الغائب هو مجموع النّصوص المتسترّة التي يحتويها النصّ الشعريّ في بنيته. وتعمل بشكل باطنيّ، عضويّ، على تحقّق هذا النصّ وتشكّل دلالته. ومن ثمّ تتعطّل أيّة عمليّة فهم واستيعاب لهذا النصّ المركّب، ولهذه الدّلالة الغامضة، بدون معرفة حقيقيّة بهذا النصّ الغائب، وتخريج معانيه، وإضاءة ظلماته الرمزيّة. وعلى الرّغم من استقلاليّة النصّ الشعريّ بنيةً لغويّةً لها طبيعتها الجماليّة الخاصّة وقوانينها البلاغيّة المتميّزة، فإنّ هذا لا يعني اكتفاءها داخليّا وانفصالها المُطلق عن كلّ ما هو خارجيّ. بحيث أنّ النصّ،في خصوصيّته الجديدة، يتشكّل من مجموع نصوص كثيرة تلتحم في تركيب فنّيّ ذاتيّ يجعل منه وحدة متكاملة. وتتوزع هذه النّصوص في مصادرها المتنوّعة على ذاكرة واسعة، يتداخل فيها العربيّ بالغربيّ، القديم بالحديث، العلميّ بالأسطوريّ، الشعبيّ بالأكاديميّ ... فكلّ نصّ شعريّ هو تركيب معقّد لنصوص كثيرة ومتنوّعة.

إبراهيم رماني، النصّ الغائب في الشّعر العربيّ الحديث
ص 53 مجلّة الوحدة عـ49ـدد أكتوبر 1988



« المفكّر » للنّحّات الفرنسيّ رودان Rodin (1840 - 1917)

نصوص تكميليّة



منْ تجليات الحداثة في إنتاج جماعة الرّابطة القلميّة

إنّ الرّؤية التي انطلق منها شعراء الرّابطة القلميّة رؤية أفضت بهم لا إلى الخروج على الشّائع المستتبّ في تصوّر الكون وفي تصوّر منزلة الإنسان منه فحسب، وإنّما أفضت بهم أيضا إلى الاعتراض على الأنموذج فيما يتعلّق بالإيقاع الذي بنوا عليه نصوصهم الشعريّة، و لا نقصد بذلك أنّهم استنبطوا إيقاعا جديدا كلّ الجدّة خرجوا به عن الإيقاع الخارجيّ المعروف في الشعر العربيّ من خلال أوزان بحوره، بل نعني بذلك أنهم مالوا به إلى وجهة لم تكن مألوفة في طرق المواضيع التي طرقوها، ذلك أنّهم خرجوا بالشّعر المقطعيّ من«الموشّحات» وما تتناوله من أغراض ومعان وخرجوا به من التراتيل الدينيّة والأناشيد المدرسيّة والأغاني التي تتخلّل المسرحيّات«الاجتماعيّة» إلى الشعر يخوض في النفس والخلود والحياة والموت، والإنسان والكون وغيرها من المواضيع..،كما مالوا إلى استخدام بحور تواتر استخدامها لديهم تواترا يختلف عمّا شاع في السنة الشعريّة في أحيان كثيرة، وجاء عدد غير قليل من نصوصهم الشعريّة على المجزوء من البحور، كما كان اعتمادهم ظاهرة التدوير لافتا للنّظر، وإذا أضفنا إلى ذلك كلّه ما رأينا في نصوصهم الشعريّة من اعتماد «التضمين» وتنويع القوافي والمزج بين البحور في النصّ الشعريّ الواحد، أمكننا أن نستخلص دون مجازفة ولا خوف من الخطأ، أنّ شعراء الرّابطة القلميّة قد احتفظوا بالأوزان الشعريّة (وإن طوّعوها لمقتضيات رؤيتهم) من منطلق رؤيتهم، وهي رؤية تعتبر أنّ الائتلاف والانسجام والتناغم من أسس الوحدة الكونيّة، ولمّا كان النصّ الشعريّ نتاج الخالق الأصغر، وجب أن يكون موازيا لنتاج الخالق الأكبر، في وحدته وشموله وتناغم أجزائه وائتلافها، غير أنّ احتفاظهم بموسيقى الإطار لا يعني في شيء وجوب اتّباع الأنموذج السائد والسير بالشّعر في مسلك يفرض على الشاعر مراعاة زحافات وعلل بعينها، ويأخذه قسرا باتّباع قافية واحدة موحّدة، ومواصلة اعتبار البيت من الشعر وحدة موسيقيّة نحويّة دلاليّة في آن واحد، إذ أنّ هذه الاعتبارات جميعا، تزيغ بالشاعر وتجعله إلى وجوب مراعاة النّظم أقرب منه إلى وُجوب مراعاة انطلاق مشاعره والإصغاء إلى صوت نفسه وحاجتها إلى التعبير عن الحياة واتّساع مداها وعمقها.

فكأنّنا كيفما قلّبنا النّظر في شعر جماعة الرابطة القلميّة، نخلص إلى القول إنّهم يمثّلون مرحلة مهمّة من مراحل الشعر العربيّ الحديث، بل لعلّنا لا نُبالغ إن قلنا إنّهم يُمثّلون حلقة من أولى الحلقات التي تطوّر فيها الشعر العربيّ الحديث، إن لم تكن أولاها على الإطلاق، وقد كشف لنا الإنصات إلى تلك النّصوص وإدامة النّظر فيها أنّها تنطلق من رؤية متكاملة متناسقة متناغمة يسعى الشعراء من خلالها إلى التعبير عن توقهم إلى إقامة علاقة بين الإنسان والكون ترتكز على أساس يختلف عن السائد، لتكون منزلة الإنسان منزلة يتحقّق له فيها ما يروم من انفتاح على جوهر الحقيقة الشّاملة وإدراك لناموسها واتّحاد بها وهي رؤية تتردّد بأصحابها بين موجود لم يعُد وافيا بحاجات اليوم ومنشود يكون خالصا من حاجات الأمس،يُقبل به الشاعر من خلال النظر في نفسه والرّحلة في أصقاعها القصيّة على مستقبل ينشئه على غير مثال، فإذا ما ذهبنا في بحثنا هذا إلى استنطاق النّصوص الشعريّة واستخلاص أنّها، باعتمادها الرؤية الرّومنطيقيّة، تدخل بالشّعر العربيّ مرحلة الحداثة، فلأنّنا نعتقد، مثلما يعتقد

عدد غير قليل من الدارسين، أنّ الرّؤية الرّومنطيقيّة تتنزّل في قلب الحداثة من حيث ما رأينا من سعي إلى التحرّر من البُنى التقليديّة ومن الذهنيّة التقليديّة التي لم تكن تُولِي الفردَ في حدّ ذاته أهميّة خاصّة بسبب التركيز على الجماعة كما نعتقد أنّها تتنزّل في قلب الحداثة أيضا من حيث ما تكشف عنه من وعي حادّ بالذّات، وبخصائصها وقدرتها على نشدان الحقيقة خارج الأطر التقليديّة، وما ثورة جبران على رجال الدين على ما هو معروف – وما اعتراض نعيمة كذلك على تصرّفهم وسلوكهم إلاّ دليل على أنّهما – و أصحابهما – قد كانوا في فلك الحداثة، إذ أنّ ثورتهم واعتراضهم قد كانا على من كانوا – في نظرهم – سدنة البنية التقليديّة والوضع القديم الذي كانوا يرون وجوب كسر أنساقه (و لا يعني هذا أنّهم كانوا من الملاحدة).

إنّ الخروج على الأنموذج من خصائص الحداثة، وقد سعى شعراء الرّبطة القلميّة إلى الخروج على الأنموذج الذي نحتته الرؤية التقليديّة فيما يتّصل بمنزلة الإنسان من الكون وفيما يتّصل بتصوّر الكون نفسه، وإنّ الخروج على الأنموذج قد كان – في تقديرنا – من الأسباب التي دعت جبران وأصحابه إلى تصوّر عالم بديل لا مكان فيه للثّنائيّات الضدّيّة، عالم مثّلوه بالغاب – في أغلب الأحيان– وهو عالم سعوا إلى لإقامته على غير مثال، فإن كان فيه من مظاهر شبه بعالم الواقع فما ذاك إلاّ في العارض الزّائل، ولّما كان عالمهم المنشود لا مثال له في واقعهم، كانت الرّحلة إليه طويلة شاقّة وما الارتحال سوى وجه آخر من وجوه رفض الأنموذج وطلب الجديد، ونشدان عوالم بكر يتحقّق للذّات فيها ما لا يُمكن تحقّقه لها في سياق بنًى تُعرض عن الذّات و لا ترى لها من المنزلة إلاّ ما يجعلها منضوية في الجماعة.

(...) إنّ هذه الجماعة بما كان لها من رؤية رومنطيقيّة قد كانت واحدا من أهمّ المنطلقات التي دخلت بالشعر العربيّ مرحلة يُمكن أن نسِمَها دون مجازفة بأنّها مرحلة الحداثة، لا من حيث الوعي بالذّات والتّوق إلى عالم تنتفي منه المتناقضات فحسب، بل ومن حيث رفضُ الأنموذج الذي كرّسته السنّة الشعريّة وعملت حركة «الإحياء» على بعثه أيضا وهو أنموذج يتّصل (..) بمضمون الشعر وأغراضه كما يتّصل بجوانب التصوير والإيقاع، وليس بناء عدد من النصوص الشعريّة على التدوير والتضمين سوى خطوة مهمّة في سبيل تعويض البيت الشعريّ بالجملة الشعريّة على المستوى النحويّ التركيبيّ والدّلاليّ. وفي سبيل الوصول إلى اعتبار «التفعيلة» وحدة موسيقيّة يعتمدها الوزن في مرحلة لاحقة من مراحل تطوّر الشّعر العربيّ.

د.محمّد قوبعة : الرّومنطيقيّة ومنابع الحداثة في الشعر العربيّ
كليّة الآداب منّوبة 2000

مراكز الاهتمام

* كسر جماعة الرّابطة القلميّة للأنساق الإيقاعيّة القديمة.
* جماعة الرّابطة القلميّة مرحلة مهمّة من مراحل الأدب العربيّ الحديث.
* الرّؤية الرّومنطيقيّة والحداثة.
* وقع جماعة الرّابطة القلميّة في اتّجاهات الحداثة الشعريّة في الأدب العربيّ.

ملامح من شعريّة "أغاني الحياة"

إنّ من يُحسن السّمع لـ "أغاني" الشّابيّ لا يعدم في بعضها رجعا بعيدا من أبي العلاء وفي بعضها الآخر صدى رقيقا من المتنبّي وفي بعضها الثالث ظلاّ لطيفا من ابن سينا ولعلّ المتضلّعين من الشّعر القديم أن يجدوا في تلك الأغاني أصواتا أخرى غير ما ذكرنا. فبعض ديوان العرب انسلّ إلى الأغاني تلك واندسّ في ثنيها فارتفع من بعضها همسا لا يكاد يُبين وانفلق في بعضها الآخر جهرا يستثير من السّمع ذاكرة الشّعر. وسرى في أثناء ذلك صوت رومنطيقيّ جهد في أن يظهر على الصّوت التليد ويُخفيه بل ويخنقه فنشأ عن ذلك جدال وسجال وخصام بحث الشّاعر بينهما عن صوت له حميم صميم، صوت خلُص له وصفا في طائفة من أناشيده الآسرة كأغاني التّائه والأشواق التائهة وصلوات في هيكل الحبّ. وهذا يُغرينا بأن نستخلص نسبة الحديث من القديم في أغاني أبي القاسم ويدعونا إلى أن نقيس ما بين مشروعه والإنجاز من مسافة وأمد ولقد اخترنا تلبية لهذه الدّعوة واستجابة لذاك الإغراء أن نقرأ الشّابيّ بالشّابيّ فلا نجور عليه ولا نتعسّف.

فإذا كان أبو القاسم قد نثر في أعطاف مسامرته ملامح من القصيدة التي رغب في أن يقولها فأين تقع أغانيه من القصيدة تلك؟ وإذا كان في مسامرته قد كلف بـ«الخيال الشعريّ» وافتتن به فما نسبة ذاك الخيال في شعره؟

أزرى صاحبنا في المسامرة بالبلاغة (أو الخيال الصّناعيّ) وبخسها بل أبعد في الإزراء وأمعن في البخس لكنّ الصّورة في شعره قامت مع ذلك على التشبيه، تشبيه كان الأصل في التّصوير عنده وما سواه فرع، اشتمل في الكثير على الاستعارة والمجاز المرسل واحتضنهما فكانا جزءًا منه وتبعا لهُ. وكذلك انعقدت شعريّة أبي القاسم على الدّرجة الأولى من التماثل ولم تُدرك منه الدّرجة الثانية – أي الاستعارة بسائر تصاريفها – إلاّ في القليل. وإنّما التشبيه – وإن كلف به السّرياليّون وافتتنوا وأوغلوا – عنوان بلاغة البيان وعمدة الشّعر في أدب العرب. وإذا كانت الصّورة عند أبي القاسم ضاربة في بلاغة البيان بجذور فقد أنشأ فيها جنسا من الإيقاع فاتنا آسرا وقد توفّق بها الكثير إلى إدراك طلائع ممّا أسماه «خيالا شعريّا». فالتشبيهات عنده تكره الوحدة وتريد كبعض الطّير السّربَ ففي شعره قصائد هي تشبيه يأخذ بجناح التشبيه في إيقاع سريع لاهث ملتاث. وإنّ هذا النّسق وذاك البناء يصوّران الشّاعر يراود المعنى ويتلطّف إليه لكنّ اللّغة لا تمدّ إليه يدا ولا تسعفه فيدور الكلام ويتمنّع المعنى ويروي الشّعر بل يحكي عناء البحث عن المنافذ إليه وما أكثر ما اشتكى أبو القاسم عجز اللّغة «عن استيفاء ما في النّفس الإنسانيّة من عمق وسعة وخيال».

وللتشبيهات في «أغاني الحياة» ألوان من الحركات تغري القارئ بأن يمضي معها في طرقها الغامضة ويتتبّع مسالكها الخفيّة ويقفو «خطواتها السّكرانة بالأناشيد» فهي تستخفي لتظهر وتفترق

لتلتقي وتلتقي فتتآلف وتتزاوج وتتناسل يدعو بعضها بعضا ويستجيب بعضها لبعض وهي في حركتها تلك وهي بإيقاعها ذاك تشفّ عن أشكال حاضنة وصور جامعة.(..) وإذا كانت «الأغاني» قد اشتملت على كثرة من التشبيهات يرضى عنها شيوخ البلاغة المدرسيّة لقرب وجهها وقيامها على «إخراج الأغمض إلى الأوضح» ففي «الأغاني» إلى ذاك تشبيهات لم تصدر عن المرجع الخارجيّ ولا قصدت إلى محاكاته وإنّما انبجست من قرار الذّات ونبعت عنه فتوفّر منها في شعر أبي القاسم ما أسماه «خيالا شعريّا» .)..(وكذلك قادتنا بعض الصّور إلى معينها البعيد وأفضى بنا الخيال الصّناعيّ إلى ما يُسنده من خيال شعريّ ولا حواجز بين الخيالين وإن ادّعى شاعرنا خلاف ذلك. لكن قد يقصر الخيال الصناعيّ أو قل البلاغة عن ذلك المستقرّ العميق فلا يدركه بل يقع دونه (..) والخيال الشعريّ هو عيار الأدب الحقّ عند أبي القاسم، له في مادّة النصّ علامات تشفّ عنه وتفتح السّبل إليه أمّا مستقرّه فسحيق «يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشّعور». هو من الأدب كالمقولات من اللّغة.

وما أكثر ما جرى لسان صاحبنا في مقالاته المختلفة بذكر «النّفس الإنسانيّة» وما أكثر ما رجعت به تحليلاته إليها ولا عجب فصاحبنا تشرّب الرّوح من الرّومنطيقيّة وقد فتّحت هذه الأدب على النّفس. وإنّ النّفس واللّغة والخيال مثلّث مفهوميّ مهمّ في نظريّة الأدب عنده اشتكى اللّغة وهاضه عجزها وحمد الخيال وأثنى عليه فتلك قوّة عطالة – كما يقول أصحاب الفيزياء– تعرقل استكشاف السّبل البكر وتحول دونه. أمّا ذاك ففرج من حرج الكلام وضيقه وفُرجة تمكّن الأديب من أن يصف ما كاشف شيئا. وأقرّ صاحبنا مع ذلك وقد اكتوى بنار الكتابة بأنّ العبارة تضيق عن الرّؤيا أبدا مهما أسعفها الخيال وأقالها فـ«ستظلّ اللّغة في حاجة إلى الخيال...لكنّه مهما أمّنها بالقوّة والشّباب فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النّفس الإنسانيّة من عمق وسعة وخيال». خيال ألحّ أبو القاسم.. على أنّه يقبس من «ذلك اللّهيب المقدّس المتدفّق في أبعد قرار في النّفس الإنسانيّة الخالدة بكلّ ما فيها من توهّج وتألّق وضياء». فما «النّفس الإنسانيّة الخالدة» هذه ؟ أَوَ ليست هي مُستقرُّ الأسطوريّ و مُضطربه؟!

بلى ولا أظنّنا نبعد في القول إن نحن ذهبنا إلى أنّ أدباء الرّومنطيقيّة – وقد احتفلوا كما لم يحتفل سلفهم من الأدباء بغيابات النّفس الشّاعرة– فتحوا في الأدب سبيلا إلى الميثولوجيّ، سبيلا طرقها السرياليّون وأبعدوا فيها وأرادوا في كثير من الشّطط أن يصلوا منها إلى غايتها القصوى.

ومن معدن الأسطوريّ نحت أبو القاسم نصيبا وافرا من شعره فقد انتثرت في«أغانيه» رموز نمطيّة بدائيّة أدركها بـ« غريزته الشعريّة » كالصّباح والفجر والزّمن الجدول والزّمن الكهف والموت والوحوش والأمّ والطّير كما انتثرت فيها أيضا رموز نمطيّة من الدّرجة الثانية أخذها من المرجعيّة الرّومنطيقيّة كالمسيح وبرومثيوس. وجاءت الصّور النمطيّة تلك فجّة مُجرّدة مكشوفة ما رشّحها صاحبنا ولا غيّبها في إنشائه. وليس من شكّ في أنّ لرنّات الأنماط العليا صدى في ضمير القارئ، صدى يُحرّك ما سكن في قراره ويجسّ منه جذوره الموغلة في القدم لكن ما مزيّة الخيال وما نسبة الإبداع إن كانت علاقة الصّورة الشعريّة بسندها النّمطيّ مباشرة؟!

وإذا كان حظّ «أغاني الحياة» من الأساطير الظّاهرة الصّريحة يسيرا قليلا فإنّ الكتابة الشعريّة – كما تبدو في الأغاني تلك– فعل أسطوريّ مكين. هي رفع الحجب عن الفراديس المستخفية في قرار الذّات فقد ناجى أبو القاسم فؤاده في بيت بديع اختصر الجوهر من شعريّته أن:

يا قلبُ كَمْ فيكَ مِنْ دُنْيَا مُحَجَّبة   كأنّها حينَ يَبْدُو فَجْرُهَا إِرَمُ

و«إِرَمُ مدينة أسطوريّة أحاطتها الخرافات بجوّ خياليّ مسحور فزعمت أنّها بُنيَتْ على ضفّة الجنّة، أرضها من مسك وقصورها من خالص الذّهب واللّؤلؤ والمرجان وسماؤها من سحر مُرَصَّع بالأحلام...وأنّها لا تزال إلى يومنا هذا في صحراء العرب ولكنّها محجوبة لا يراها أحدٌ من النّاس إلاّ الشّعراء.» ولقد رفع صاحبنا عن قلبه طرفا من الحجب وقال فيما قال:

هَهُنَا فِي كُلِّ آنٍ تَمَّحِي   صُوَرُ الدُّنْيَا وَ تَبْدُو مِنْ جَدِيدِ

فما أشبه الفعل الشعريّ عنده بأسطورة خلق متّصلة Une perpétuelle cosmogonie .

هشام الرّيفي، الخطّ والدّائرة : الأسطوريّ في «أغاني الحياة» ص 320 – 326
دراسات في الشعريّة الشابيّ نموذجا.بيت الحكمة قرطاج 1988

مراكز الاهتمام

* القديم والحديث في شعر الشّابيّ.
* بلاغة الصّورة في أغاني الحياة.
* حظّ الأسطوريّ من أغاني الحياة وتجلّياته فيها.

عَلِي محمود طه حلقة مهمّة في تطوّرِ الشّعرِ الحديثِ

تعزو [نازك الملائكة شهرة علي محمود طه] إلى خصائص شعريّة بعينها في شعره: منها أنّه «جمع في شعره نسبا متناسقة من الواقعيّة والخيال، فلا واقعيّته بلغت مستوى الجفاف والغلظة، ولا خياله صعد إلى ذروة شاهقة لا يصلها الجمهور»، ومنها أنّ تجديداته في شكل القصيدة العربيّة كانت مفيدة وضروريّة، لكنّها لم تكن متطرّفة ولا منفّرة بالنّسبة إلى جمهور عصره، وأنّ شعره كان يكشف عن عمق في الفكرة والمعنى ضمن له انتشارا بين صفوة المثقّفين من دون التخلّي عن الغنائيّة التي كانت تجذب إليه جمهور القرّاء، وأنّ رمزيّته معتدلة بسيطة وموضوعه متنوّع. هذا التعداد الدقيق الذي تورده نازك يتجاهلُ ميزةً أخرى إيجابيّة وهي أنّ شعره، وبخاصّة في ديوانه الثاني ليالي الملاّح التّائه، أطلق تيّارا في الحرّية العاطفيّة كانت الحاجة إليه شديدة في ذلك الوقت.

(...) ويتّفق دارسو شعر علي محمود طه على بروز الصفة الموسيقيّة في شعره.[إذ] ترى نازك الملائكة أنّ شعره «سيتوهّج هذا التوهّج الجميل» بإيقاع موسيقيّ ثمّ تذهب إلى القول إنّه يتمتّع بـ«خيال سمعيّ مرهف». ويوافق شوقي ضيف على ذلك، لكنّه يُصرُّ على أنّ الإيقاع الموسيقيّ هو فضيلة الشّاعر الوحيدة. وهو يصرّ على أنّ السرّ في شهرة علي محمود طه لا يكمن في أنّه يصوّر حياة الحانات بل في موسيقى شعره التي تفعل فعل البخور وتستحوذ على مشاعر القارئ. وهو لا يرى في ذلك الشّعر أيّ صفات فلسفيّة أو روحيّة. ويؤكّد أنّ القارئ لا يُمكنه أن يجد في شعر علي محمود طه ما يجذب العقل أو الرّوح، لأنّه شعر لا يقوم على غير بريق المفردات. لكنّ هذا النّقد يتجاهل تماما قدرة الشّاعر على تصوير مشهد يموج بالحياة والمرح، وأن يترجم إلى شعر تجربته الخاصّة في التمتّع بذلك المشهد.

ومن الخصائص الشعريّة الرئيسيّة عند علي محمود طه مزيّة الوضوح في الأداء. ففي مقالة صغيرة كتبها عن شوقي، قال الشّاعر إنّ علامة الموهبة الحقّة قُدرة الشّاعر على أن يُعبّر عن نفسه في براعة وأن يختار المفردات التي تؤدّي المعنى في وضوح ودقّة.

كانت تجربة الشّاعر في اللّغة مغامرة بحدّ ذاتها، فإلى جانب اختياره النفيس للمفردات الشعريّة ذات المضامين العاطفيّة القويّة، فإنّه قد أغنى الشّعر بلغة جديدة تعبّر عن الاحتفال والفرح، وبذلك أنقذ اللّغة الشعريّة في عصره من الكآبة التي أغرقتها فيها الأحزان الرّومانسيّة. لقد أغفل النقّاد هذا الإنجاز للشّاعر، رغم أنّ نازك الملائكة كادت تقترب من اكتشافه. ففي شعره يستطيع القارئ أن يجد ثروة من المفردات التي تعبّر عن الفرح والحبور، ولا بُدّ أنّ نزار قباني، الذي يُعنى باختيار كلمات مشحونة عاطفيّا، قد وجد في شعر علي محمود طه أساسا طيّبا لتجربته.

(...) كانت مساهمة الشّاعر في تطوير الشّكل الشعريّ الحديث مساهمة ملحوظة. وقد كان يلتزم بوحدة القصيدة، وبنجاح كبير في الغالب. أمّا من حيث الشّكل، فقد استجاب بقدر معقول من المغامرة المترصّنة نحو حاجة الشّعر العربيّ الحديث لإحداث تغييرات فيه، لكنّ هيمنة الفطريّة على الفنّ الشعريّ حصرت تجربته في حدود ما كان قابلا للنّجاح في ذلك الوقت. كانت الحاجة للتّغيير قائمة منذ المحاولات المخفقة التي قام بها [عبد الرّحمان] شكري لكتابة الشّعر المرسل. غير أنّ التجريب

الذي جرى قبل علي محمود طه لم يُكلّل بالنّجاح، وبخاصّة في نوع الشّعر الحرّ الذي حاوله أبو شادي. فقد كان هذا أقلّ تأثيرا حتّى من الشعر المرسل الذي كتبه شكري. لكنّ عددا من الشعراء الموهوبين من جيل علي محمود طه راحوا يعملون بأسلوب أكثر تحفّظا، فاستحدثوا تغييرات عديدة. ومن بين تلك المساعي نجد المزدوجات والرّباعيّات وغيرها من أشكال المقطوعات تغدو أشكالا جادّة يحاولها الشّعراء باستمرار في الشّعر الحديث، وتُمهّد الطّريق لتجارب أكثر جرأة في الخمسينيّات. وقد استخدم علي محمود طه شكل المزدوجات وطوّر الموشّح ونوّع فيه كثيرًا. وقد قام بمُحاولتين ناجحتين لاستخدام بحرين اثنين معا في القصيدة نفسها («ألحان وأشعار في منزل فاجنر» من مجموعة «شرق وغرب» ، ومجموعة «هي وهو، صفحات من حبّ») غير أنّ ذلك كان يختلف اختلافا كبيرا عن الخلط المضطرب لعدد غير محدود من البحور في القصيدة الواحدة كما فعل أبو شادي.

وقد حاول الشّاعر إدخال شيء من الرّمز في بعض قصائده، لكنّها لا تُشبه الرّمزيّة التي كان يقول بها شعراء لبنان في ذلك الوقت. وربّما كان ذلك هو الذي جعل]انطوان غطّاس[كرم يجد في رمزيّة الشاعر المصريّ أخطاء كثيرة، لأنّه كان يُطبّق عليها قواعد المدرسة الرمزيّة التي ازدهرت في فرنسا في القرن التاسع عشر، والتي كان يُحاول تطبيقها في لبنان سعيد عقل وآخرون. والرمزيّة عند علي محمود طه هي رمزيّة الموضوع، حيث ترمز القصيدة إلى فكرة تتراوح في التعقيد بين قصيدة وأخرى.

كان أثر علي محمود طه في الشّعراء العرب في جيله والجيل اللاّحق أثرا كبيرا، وظهر الكثير ممّن قلّدوه. لقد غيّر مزاج عصره وأدخل إلى الشّعر نوعا من الهوس والعاطفة المتأجّجة. غير أنّه رغم هذا الغنى العاطفيّ يندر أن ينزلق إلى مهاوي الميوعة أو أن يُجانب الصّدق، وكان لا يميل إلى افتعال الموقف، كما كان قسم كبير من شعره ينساب تلقائيّا متناغما. كان من أقوى الأصوات الشعريّة التي سُمعت في مصر بعد شوقي، والصّوت الوحيد بعد شوقي الذي استطاع أن يتخلّف أثرا كبيرا في الشّعر العربيّ الحديث خارج مصر. ويمكن القول في ثقة إنّ علي محمود طه هو الذي استطاع تجديد الرّوابط بين مصر وبقيّة الوطن العربيّ بعد موت شوقي وحافظ. وإنّنا يجب ألاّ نحكم اليوم على شعره بشكل مُطلق أو بإزاء المدرسة الحديثة في الخمسينيّات وبعدها، بل بشكل نسبيّ، بوصفه حلقة مهمّة في سلسلة تطوّر الشّعر العربيّ الحديث.

د.سلمى الخضراء الجيّوسي، الاتّجاهات والحركات في الشعر العربيّ الحديث.
ص ص 414– 428 مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت لبنان . ماي 2001

مراكز الاهتمام

* من أسباب شهرة علي محمود طه.
* اللغة في شعر علي محمود طه.
* مساهمة علي محمود طه في تطوير الشّكل الشعريّ الحديث.
* وقع علي محمود طه في معاصريه ومن جاء بعده من الشعراء.

ثبت بيبليوغرافي

-1- كتب باللّسان العربي

أدونيس (عليّ أحمد سعيد)	الثّابت والمتحوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب. ج 3. صدمة الحداثة. دار العودة بيروت. الطبعة الثّالثة 1982.
إسماعيل (عزّالدّين)	الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة. دار العودة ودار الثّقافة بيروت. الطبعة الثانية 1973
الأشتر (عبد الكريم)	النّثر المهجريّ، كتّاب الرّابطة القلميّة. لجنة التأليف والترجمة والنّشر القاهرة 1961
بنّيس (محمّد)	الشّعر العربيّ الحديث: بنياته وإبدالاتها. دار توبقال الدّار البيضاء 1990
التليسي (خليفة محمّد)	الشّابيّ وجبران. ط 3. دار الثقافة بيروت 1974
جيدة (عبد الحميد)	الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر. مؤسّسة نوفل بيروت 1980
الجيّوسي (سلمى الخضراء)	الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث. (تعريب : عبد الواحد لؤلؤة) مركز دراسات الوحدة العربيّة. بيروت 2001
حاوي (إيليا)	أبو القاسم الشابيّ شاعر الحياة والموت. دار الكتاب اللّبنانيّ. بيروت 1972
داود (أنس)	التجديد في شعر المهجر. دار الكتاب العربيّ للطّباعة والنشر القاهرة 1967
سعيد (خالدة)	حركيّة الإبداع. دار العودة بيروت 1979
السيّد (السيّد تقيّ الدّين)	علي محمود طه، حياته وشعره. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة. القاهرة 1964
الشابيّ (أبو القاسم)	الخيال الشعريّ عند العرب. الدّار التونسيّة للنّشر. الطبعة الثالثة. تونس 1985
عبد الحيّ (محمّد)	الجمع بين النظريّة والإبداع عند الشّعراء النقّاد المعاصرين العرب. بحث لنيل شهادة دكتوراه الدّولة في الآداب (مرقون) كليّة الآداب منّوبة، تونس 1996
عبد الدّايم (صابر)	موسيقى الشّعر العربيّ بين الثبات والتطوّر. مكتبة الخانجي. القاهرة 1993
فرّوخ (عمر)	الشابيّ شاعر الحبّ والحياة دار العلم الملايين بيروت 1960
فهمي (ماهر حسن)	الحنين والغربة في الشعر العربيّ الحديث. معهد البحوث والدّراسات العربيّة. القاهرة 1970
القرقوري (فؤاد)	أهمّ مظاهر الرّومنطيقيّة في الأدب العربيّ الحديث وأهمّ المؤثّرات الأجنبيّة فيها. الدّار العربيّة للكتاب. تونس 1988

قوبعة (محمّد)	الرّومنطيقيّة ومنابع الحداثة في الشّعر العربيّ (الرّابطة القلميّة أنموذجا). جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة تونس1. كليّة الآداب منوّبة، تونس 2000
مجموعة من الأساتذة	دراسات في الشعريّة، الشّابي نموذجا. المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتحقيق والدّراسات،بيت الحكمة. قرطاج، تونس 1988
المعداوي (أنور)	علي محمود طه،الشّاعر..والإنسان. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. بغداد 1965
الملائكة (نازك)	– قضايا الشّعر المعاصر. ط2 .مكتبة النّهضة. بغداد 1965 – شعر علي محمود طه. معهد الدّراسات العربيّة العالية، جامعة الدّول العربيّة.القاهرة 1965
مندور (محمّد)	الشّعر المصريّ بعد شوقي. دار نهضة مصر.القاهرة (د– ت)
ميرزا (زهير)	إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر. دار اليقظة العربيّة دمشق 1954
نعيمة (ميخائيل)	– الغربال. دار نوفل، الطّبعة الخامسة عشرة.بيروت 1991 – جبران خليل جبران. مكتبة صادر. ط،3 بيروت 1943
هلال (محمّد غنيمي)	الرّومانتيكيّة، دار العودة بيروت 1986 .
2 – الدّوريّات	
بكّار (توفيق)	مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابيّ. حوليّات الجامعة التونسيّة. العدد 3 ـ 1966
الجوّة (أحمد)	الشعر العربيّ الحديث بين الإبداع والتلقّي. علامات في النّقد. العدد 35، مارس 2000
الحياة الثقافيّة	عدد خاص بالذّكرى السّتّين لوفاة الشابيّ .العدد 69 ـ 70 ، 1995
صولة (عبد اللّه)	جماليّة النصّ الأدبيّ ووجوه توظيفها. علامات في النّقد. العدد 37 ، سبتمبر 2000
3 – كتب بغير اللّسان العربيّ	
Ghattas Karam (Antoine)	La vie et l'œuvre littéraire de Gibran Khalil Gibran : Dar an Nahar / Beyrouth, 1981
Kheir Bik (Kamal)	Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine : Orientalistes de France; Paris 1978
4 – موسوعات رقميّة	
ENCARTA (2005). Article : Romantique	
Encyclopædia Universalis (10.0)	- Romantisme - Littérature arabe

المحور الخامس

(لمسلك الآداب)



من أشكال القصّ العربيّ الحديث : الرّواية

فهرس المحور الخامس

نصوص تمهيديّة



في العلاقة بين القصّة والرّواية

كثيرا ما يُنظر إلى القصّة باعتبارها جنسا أدبيّا مُلحَقا بالرّواية، بل كثيرا ما تناولها النقّاد في مقارنات صريحة أو ضمنيّة مع الرّواية، مع إعلاء لهذه وحطّ من تلك. وكثيرا ما عوّلت دراسة القصّة على الرّواية بوصفها نقطة للمماثلة أو المخالفة، وتُعدّ دراسة «براندر مايتوز» الكلاسيكيّة عن فلسفة القصّة القصيرة (1901) من الدّراسات المرجعيّة في هذا الشّأن إذ يرى أنّ «الاختلاف في الطّول، فالقصّة القصيرة مجرّد رواية مصغّرة الحجم». ولعلّ هذا ما جعل بعض النقّاد يتحدّثون عن تعرّض القصّة القصيرة إلى «الإهمال» مقارنة بالرّواية أو «الظّلم»، من ذلك ما رآه «صبري حافظ» من أنّ القصّة القصيرة «تعرّضت إلى بعض الإهمال» من واضعي النظريّة الأدبيّة الذين لم يهتمّوا اهتماما كافيا بدراسة مبرّرات هذا الشّكل الأدبيّ النّظريّة، سواء من النّاحية الفلسفيّة أو الجماليّة، في الوقت الذي يهتمّ فيه الكثيرون بدراسة الرّواية من هذه المنطلقات النظريّة الهامّة، كما أشار إلى تشكيك البعض في قدرة القصّة القصيرة على استيعاب عالم التّجربة الإنسانيّة بخصوصيّته واتّساعه وتعقيده، واتّهموها بتحديد الكاتب وتضييق إطار رؤيته، إذ أنّ كاتب الأقصوصة الحديثة في نظرهم مُضطرٌّ إلى رؤية العالم بطريقة مُعيّنة، لا تنبثق من مناخ الأزمة المُعتاد فحسب ولكن من طبيعة شكل الأقصوصة الأدبيّ الذي يجنح إلى تحليل التّجربة الإنسانيّة بطريقة اختزاليّة إلى عناصرها الأوّليّة من هزيمة واغتراب. ومن مظاهر الحيف الذي تعرّضت له القصّة ذلك المرتبط بطول مقارنتها بالرّواية والمُتضَمَّن في الحُكم القائل «بأنّ ذروة الأعمال القصصيّة لا تُضاهي الرّوايات العظيمة من حيث قدرتها على وصف تعقيد الكثير من التّجارب البشريّة ذات الطّبيعة العريضة وتباينها». وقد ساد الإحساس لدى بعض النقّاد «بأنّ القصّة القصيرة شكل غير مكتمل أو جزئيّ مُقارنة باكتمال الرّواية... ونظروا إليها بوصفها النّوع الأصغر والأقلّ بالنّسبة إلى الرّواية».

إنّ الأمر على خلاف ما ذُكِر تماما، إذ أنّ هذه الأحكام في مُجملها تنطلق من مقدّمات خاطئة فالعلاقة بين الرّواية والقصّة القصيرة ليست علاقة بين أصل وفرع، بل هما شكلان أدبيّان مُختلفان جذريّا، لكلّ منهما خصوصيّاته المميّزة، وتقنيّاته المختلفة، وقد حسم النّاقد الشّكلانيّ الرّوسيّ «إيخنباوم» هذا الجدل حول القصّة والرّواية حين أعلن «أنّ القصّة والرّواية شكلان مختلفان نوعيّا ومتناقضان أيضا، فالرّواية شكل توليفيّ سواء تطوّرت عبر مجموعة من القصص أو تراكبت بإدماج المادّة الأخلاقيّة والسّلوكيّة فيها، أمّا القصّة فإنّها شكل أساسيّ أوّليّ، وإن كان هذا لا يعني أنّها شكل بدائيّ، وتستقي الرّواية مادّتها من التّاريخ والتّرحال، أمّا القصّة فإنّها تستمدّ عالمها من الحكايات والنّوادر والأساطير، فالخلاف مشروط بالتّمايز النّوعيّ الأساسيّ بين الشّكلين الكبير والصّغير». وانتهى صبري حافظ إلى أنّ هذا الحسم مهمّ في القضاء على الخلط بين شكلين شاع الاعتقاد بأنّ

أحدهما امتـــداد للآخر أو اختصار لهُ، وهو يرفض مناقشة أحد الشّكلين بمصطلحات الآخر، ليس فقط لاختلافهما نوعيّا، ولكن أيضا لتناقضهما من حيث الجوهر والمبدأ، ومن هنا فإنّ للملامح المتشابهة فيهما طبيعة متباينة تباينا جذريّا، فالتشابه عرضيّ وسطحيّ، وينطوي في جوهره على اختلافات عميقة وكثيرا ما أدّى الوقوع في شرك المتشابهات العرضيّة إلى إغفالها وتجاهلها، أو على أحسن تقدير إساءة فهمها وتشويه أبعادها الحقيقيّة.

في الاتّجاه نفسه تمضي «ماري لويز بارت» في توضيح الاختلاف بين الرّواية والقصّة القصيرة معتبرة أنّه اختلاف نوعيّ، فالقصّة القصيرة الحقيقيّة تختلف عن الرّواية على أساس وحدة الانطباع الذي تتركه في المتلقّي – أو بصورة أكثر دقّة– تقوم على وحدة لا يُمكن أن تتوفّر في الرّواية، إنّ الرّوائيّ لديه من الوقت والمكان ما يسمح له بحرّية الحركة الكاملة، أمّا كاتب القصّة القصيرة، فلا بُدّ أن يكون مركّزا وموجزا، فالمطلوب في القصّة القصيرة إيجاز وتكثيف، والتكثيف البالغ شيء جوهريّ للقصّة القصيرة ولكاتبها، إنّ النّصفَ لدَيْه أهمُّ من الواحد الكامل عند أيّ مُبدع آخر، وحين يكون الرّاوي روائيّا عاديّا يبذل قُصارى جهده في تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيّا، فإنّنا نحسّ بمتعة عندما يصوّر لنا قطاعا من الحياة الواقعيّة، ولكن لا بُدّ لكاتب القصّة القصيرة أن يمتلك القدرة على التجديد والأصالة والحذق، ولو استطاع أن يُضيف إلى الأصالة والحذق والتكثيف لمسة من الخيال الإبداعيّ ففي ذلك الخير الكثير.(...) وقد سبق أن أشرنا إلى رأي «بوريس إيخنباوم» الحاسم في اعتبار الرّواية والقصّة القصيرة شكلين مختلفين بل إنّ أحدهما أجنبيّ عن الآخر بصورة عميقة، وقد ذهب في المقال نفسه الذي بحث فيه هذه القضيّة (Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes) إلى تبيان هذا الفرق الجوهريّ معتبرا أنّ القصّة القصيرة تُبنى على قاعدة التناقض، أو انعدام التّصادف، أو خطأ، أو تعارض، فكلّ شيء في القصّة القصيرة كما في الأحدوثة يميل نحو الخلاصة. إنّ القصّة القصيرة يجب أن تنطلق بقوّة، مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدّة وبكلّ قواه الهدف المنشود، ويوحي مصطلح القصّة القصيرة Short story دائما بوجود حكاية عليها أن تلبّي شرطين اثنين: الأبعاد المُختصَرة والتشديد على الخلاصة، فهذان الشّرطان يخلقان شكلا مُختلفا تمام الاختلاف، في أهدافه وأنساقه عن الرّواية، وهناك عوامل أخرى تقوم بدور رئيسيّ في الرّواية، ونعني التقنية المستعملة لإبطاء الحدث ولمزج العناصر المتعارضة ووصلها وقابليّة تطوير المراحل وربطها فيما بينها وخلق مراكز اهتمام متباينة، وسوق حبكات متوازية إلخ... إنّ هذا البناء يستدعي أن تكون الرّواية لحظة إضعاف، وليست لحظة تقوية، ذلك أنّ نقطة أوج الحدث الرّئيسيّ يجب أن تكون في مكان ما قبل النّهاية، إنّ الرّواية تتميّز بوجود خاتمة وهي خلاصة زائفة أو بيان حصيلة يفتح أفقا أو يحكي للقارئ مآل الشّخصيات الرّئيسيّة، ولهذا فإنّ من الطّبيعيّ أن تكون الخاتمة غير المنتظرة شاذّة جدّا في الرّواية... إنّ الأبعاد الكبيرة وتنوّع المراحل يمنعان وجود نموذج بناء متماثل بينما تميل القصّة القصيرة على وجه

التحديد إلى النّهاية غير المتوقّعة حيث يصل كلّ ما سبق إلى أوْجِه، ويجب أن يتبع نقطة الأوج في الرّواية نوع من الانحدار بينما يكون من الطّبيعيّ في القصّة القصيرة التوقّف عند القمّة التي تمّ بلوغها، فلنقارن الرّواية بنزهة طويلة خلال أمكنة مُختلفة تفترض رُجوعا هادئا، والقصّة القصيرة بصعود تلّ هدفه الإطلال على مشهدٍ مَا يَنْكَشِفُ من ذلك الارتفاع.

إنّ القصّة القصيرة تذكّرنا بالمسألة التي تتلخّص في وضع معادلة ذات طرف مجهول واحد، أمّا الرّواية فهي مسألة ذات قواعد متباينة تقوم على إيجاد حلّ لها عن طريق نظام من المعادلات ذات أطراف مجهولة متعدّدة، نظرا لأنّ الأبنية الوسيطة هي أهمّ من الجواب النّهائيّ. القصّة القصيرة لُغز أمّا الرّواية فتُطابق الأحجية الرّمزيّة أو العلامة الرمزيّة.

د. عبد الرزّاق الهمّامي

الحكاية والتأويل في قصص نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ص ص 13– 18

(أطروحة دكتورا، جامعة تونس الأولى، كليّة الآداب بمنّوبة جوان 1999)

مراكز الاهتمام

* موقع الرّواية والأقصوصة من النّظريّة الأدبيّة.
* الرّواية والأقصوصة شكلان أدبيّان متمايزان.
* الخصائص الفارقة لكلّ من الرّواية والقصّة.

مدخل إلى قراءةِ روايات نجيب محفوظ

يستحيل الخوض في تاريخ أدبنا المعاصر دون الحديث عن نجيب محفوظ ومساهماته الرّهيبة في حقل الرّواية وهي مساهمات جعلت إنتاج الرّجل يكاد يختزل في نصف قرن ما أنجزته الرّواية الغربيّة في قرنين أو أكثر. ولهذا لم تكن روايات محفوظ محكومة بلون فنيّ واحد بل تعدّدت مشاربها واتّجاهاتها واختلفت مشاغل محفوظ فيها وهو ما يبيح لنا توزيع رواياته في أنماط أو أبواب متمايزة، مع الإشارة إلى أنّ هذا التوزيع لا يُعنى إلاّ بالجانب الغالب والمحدّد في العمل الرّوائيّ.

على هذا الأساس يُمكن النّظر إلى جملة من الأنماط الرّوائيّة في أعمال نجيب محفوظ على الشّكل التّالي:

أوّلا: الرّواية التّاريخيّة التقليديّة التي بدأها بـ «عبث الأقدار» عام 1939 وهي كما تدلّ تسميتها تُقيم أساس حبكتها في معطيات تاريخيّة عرفتها حياة مصر أيّام الفراعنة..فتُعنى وهي تُتابع أوضاع حقبة تاريخيّة غنيّة بالأحداث بأوضاع بعض الشخصيّات الأساسيّة الفاعلة فيها لتجعل داخل تحوّلات الوقائع أو في مُوازاتها مجالا واسعا للحميميّات والأحوال الشخصيّة التي تتقاطع تطوّراتها مع تلك الأحوال لتلتحم جميعها في مسار قصصيّ واحد.

ثانيا: الرّواية الواقعيّة التقليديّة التي تُعلنها «القاهرة الجديدة» عام 1945 وهي تُعنى برسم عالم روائيّ مُستمدّ من الواقع الاجتماعيّ السّائد. إنّها تتناول أوضاعا تُشاكلُ أوضاع المجتمع حدّ المماثلة فترسم لشخصيّاتها مسارات سرديّة ترتقي بفضلها إلى مستوى النموذج الدّالّ على فئة اجتماعيّة اختار لها نجيب محفوظ أن تجسّد واقع الطّبقة الوسطى في البيئة المصريّة.

ثالثا: الرّواية الملحميّة وهي دينيّة في «أولاد حارتنا» عام 1959 وشعبيّة في «ملحمة الحرافيش» عام 1974 خصوصيّتها أنّها تنتظم عوالم أجيال من النّاس في أحداث يمتزج فيها الأسطوريّ بالواقعيّ، والخارق بالمعقول، على مدى زمنيّ طويل نسبيّا، وبشكل تتحكّم فيه انقلابات أساسيّة في الأوضاع التي تترسّم تحوّلاتها قدراتٌ تجمع الغيبيّ إلى الخارق، وتعرف الشخصيّات فيها أبعادا خُرافيّة في أعمالها وتصرّفاتها وفي تأثيرها في المصير الإنسانيّ العامّ...

رابعا: الرّواية الوجدانيّة وهي تلك الرّوايات التي يحتكر السّردُ فيها شخصيّةً واحدةً تعبيرا عن وضع ذاتيّ غالبا، أو تلك التي تحظى فيها شخصيّة دون سواها بتركيز بؤرة السّرد عليها، وهو ما يُتيح لأفكارها وهواجسها مجالَ التعبير والحضور إلى جانب الأحداث والآخرين... وبالإمكان جعل «السّراب» عام 1948 في هذا النّمط من الرّوايات. بيد أنّ الذّاتيّة تعرف انطلاقتها التعبيريّة فعلا في "اللص والكلاب" (1) عام 1961 حيث تستحوذ الشخصيّة الرّئيسة على التعبير، ويحظى موقعها

الخاصّ بالمنظور السرديّ المُعتمد، وتُشكّل أفكارها مجالا قصصيّا مُوازيا لمتابعة الحدث، فيما يُسمّيه نجيب محفوظ «تيّار الوعي»...

خامسا: الرّواية السّياسيّة تلك التي يتقدّم فيها الصّراع الطبقيّ في المجتمع، والمصالح السياسيّة لبعض الفئات الاجتماعيّة، والموقف من السّلطة الحاكمة، بشكل مُباشر. وإذا كانت «اللصّ والكلاب» و«ثرثرة فوق النّيل» إعلانا لتحوّل في هذا الاتّجاه فإنّ الرّواية السياسيّة ضمن هذا المفهوم لن تعرف تبلورها الصّريح إلاّ في «ميرامار» عام، 1967 ففي هذه الرّواية يكاد يكون البعد السياسيّ صاحب الأولويّة المطلقة في العمل بل هو في الحقيقة واجهة الخطاب الرّوائيّ المُعلنة لتكون الشخصيّات بذلك التمثيلَ الصّريح لطبقات اجتماعيّة وفئات سياسيّة، وليُعلن الصّراعُ فيما بينها عن موقف نقديّ مُتكامل من السّلطة الحاكمة وإجراءاتها وقُواها وتحالفاتها ومدى تمثيلها أو استغلالها للشّعب ومصالحه...

سادسا: الرّواية الألفبائيّة:هي تلك التي تتميّز عن سواها بتقنية سرديّة مبنيّة على تقديم شخصيّات تتواصل فيما بينها عبر علاقات متفاوتة أو تنشدّ كلّها إلى راو واحد يلاحقها تباعا في النظم الرّوائيّ بناء على ترتيب هجائيّ ألفبائيّ لأسمائها. وتعلن «المرايا» 1972 المُحاولة الأولى بهذا الخصوص...

سابعا: الرّواية المُعارضة هي تلك الرّوايات التي تتّخذ من حكاية أخرى الحبكة الخلفيّة لحكايتها هي، وتختلف هذه الرّواية عن التاريخيّة في أنّها تستند إلى إنتاج أدبيّ وليس إلى عمل علميّ. إنّ الرّواية المُعارضة دون لَبْسٍ هي ليالي ألف ليلة وليلة عام 1982 حيث تُنقل أجواء ألف ليلة وليلة هذه الحكاية الشعبيّة في بعض أحداثها وشخصيّاتها لتقدّم في إيحاء جديد لا يغيب عنه الوعظ ولا يفوته التفكير والتأمّل في قضايا السّلطة ومعارضتها، والخير والشرّ والسّعادة والشقاء، والفقر والمال، والجنس والعقل...

عن د.سامي سويدان (بتصرّف)
مجلّة الفكر العربيّ المعاصر
ص ص 65—.71 العدد 66—69 جويلية أوت 1989

(1) تتعدّد تصنيفات النقّاد لروايات هذه المرحلة فنبيل راغب مثلا يعتبر السّراب عنوان مرحلة نفسيّة مبتورة ويلتزم بتصنيف نجيب محفوظ لروايات اللصّ والكلاب والطّريق والشحّاذ باعتبارها تجسيدا لتيّار الوعي وهو ما يسمّيه البعض الآخر بالرّواية الذهنيّة – شأن مصطفى التّواتي والصّادق قسّومة – ويسمّيه البعض الآخر بالرّواية الجديدة بناء على خصائصها الفنيّة وملامح العالم الرّوائي فيها.

مراكز الاهتمام

* منزلة إنتاج نجيب محفوظ الرّوائي من الأدب العربيّ الحديث.
* أهمّ مراحل مسيرة نجيب محفوظ روائيّا والسمات البنائيّة لكلّ مرحلة من هذه المراحل.

الواقعيّة الرّوائيّة في أدب نجيب محفوظ

واكب نجيب محفوظ القصّة العربيّة زهاء نصف قرن ويزيد، وعمل على تطويرها قالبا ومضمونا حتّى بلغ بها مصافّ القصّة العالميّة كما جاء في «البراءة » التي أرفقتها الأكاديميّة السويديّة بالجائزة*.

وهذا المستوى العالميّ لا يعني أنّ محفوظا سعى بالرّواية فكمّل عناصرها الفنّيّة بحيث باتت مثيلة للرواية في آداب الأمم الكبرى فحسب، بل ما تعنيه العبارة هو أنّ محفوظ انطلق بالموضوعات التي يعالجها بعد أن حقّق للرواية اكتمال عناصرها الفنيّة، من المستوى الإقليميّ المحلّي الضيّق إلى المستوى الإنسانيّ الشامل. صحيح أنّ نقطة الانطلاق كانت مصريّة وأنّ اهتماماته انصبّت أوّلا على تاريخ مصر ومن ثمّ حياة المجتمع المصريّ، وبخاصّة حياة الطبقات الدنيا في المجتمع المصريّ، غير أنّه برؤيته وبرؤياه، تمكّن من الانتقال بهذه المشكلات الاجتماعيّة المرتبطة أصلا بحركة التاريخ المصريّ، وبحركيّة المجتمع المصريّ، تمكّن من الوصول بها إلى الإطار الإنسانيّ الشامل. فحرّرها من إطاريها الزمانيّ والمكانيّ، وأكسبها هويّة إنسانيّة بعد أن اتّسعت دائرتها.

وهنا تكمن عظمة الأدب وعظمة المبدعين في مجال الفنون الجميلة بعامّة، في هذه القفزة من الضيّق المحدود إلى الإنسانيّ الشامل دون التنكّر لما يحيط بالأديب، أو يلمّ بشعبه من مشكلات وقضايا. والذي مكن نجيب محفوظ من تحقيق هذه القفزة، وبالتالي من الظفر بالجائزة، إنّما هو النهج الواقعيّ الذي انتهجه، فكانت واقعيّته محقّقة شروط الواقعيّة وأهدافها.

الواقعيّة عند محفوظ نمط حياة ونهج تفكير، ومن ثمّ طريقة تعبير، أعني أن محفوظ يحيا ويعيش واقعيّا، يقيم علاقاته مع الأحياء والأشياء واقعيًّا، ويفكّر ويكتب عندما يكتب واقعيّا. فحقّق بواقعيّته هذه الواقعيّة الفنّيّة لرواياته فشقّت طريقها إلى أفئدة القرّاء كما إلى عقولهم، واستراحوا إليها عندما رأوا فيها ذواتهم؛ وفي المشكلات التي تعالجها والقضايا التي تدور حولها، مشكلاتهم وقضاياهم. وهذا ما يدفعنا إلى الاهتمام بهذا الحقل؛ لكي نكشف عن مظاهره ونتبيّن أثره وأهدافه. وفي الكلام عن الواقعيّة بعامّة، وواقعيّة نجيب محفوظ بخاصّة، علينا التركيز على مسلّمات أساسيّة:

1 – ليست الواقعيّة تصويرا فوتوغرافيًّا للواقع، فإنّها وإن كانت قد اتّخذت من الواقع اسمها وتأخذ منه مضامينها وأشكالها؛ إلاّ أنها ليست كما يُتَوَهَّمُ نقلا وصفيًّا للواقع، إنّما الواقعيّة الفنيّة موقف فحواه تصوير الحياة، وإعادة رسم الواقع بكل إخلاص ، بعد الانفعال به والتفاعل الوجدانيّ معه عن طريق ابتكار الرؤى وعن طريق التحليق بأجنحة الخيال إلى الآفاق الرحبة نجتني منها الصور، ونحيي عن طريقها المشاعر.

2 – الأدب الواقعي هو الأدب الّذي لا يتعالى على مألوف الحياة، وما فيه من تناقضات، إنّما هو الأدب الملتصق بحياة النّاس، الضالع والمعنيّ بالكشف عن تلك التناقضات والثورة عليها بغية التخفيف منها، إن لم يكن قادرا على استئصالها جذريّا.

3 – الواقعيّة ليست إرادة انتقائيّة، إنّما هي ميزة مرحلة حضاريّة وملمح من ملامح الحركة الإبداعيّة في مرحلة من مراحل الحركة التاريخيّة. فواقعيّة نجيب محفوظ لم تكن إراديّة، لم ينْتَقِ أو يختر واقعيته، إنّما كان واحدا من مفكّرين عدّة دفعتهم حركة التاريخ المصري فالعربيّ إلى واقعيّتهم التي انبثقت من قلب الحياة المصريّة نفسها أمثال يوسف إدريس ويوسف الشاروني وسواهما.

4 – الواقعيّة بمفهومها الحقيقيّ لا تؤدّي مهمّتها، وهي جعل التقدّم التاريخيّ في مصلحة الإنسان كما يرى "جوركي"، ما لم يتمّ التلاحم بين الموقف الإنسانيّ للكاتب وبين الموضوع الواقعيّ، وما لم يكن هذا التلاحم نابعا من وجدان الكاتب وذاتيّته التي هي مصدر الخلق.

وقد انطلق نجيب محفوظ من فهم ناضج للواقعيّة، وهو الذي رأى أنّ الفنّ ليس نشاطا فرديا محضا أو نشاطا ترفيهيا، بل هو نشاط اجتماعيّ إنسانيّ هادف ، ينبع من الفرد لكونه كائنا اجتماعيّا يمارس الحياة الجماعيّة، وينفعل بأحداثها ويتأثّر وجدانه بحقائقها الموضوعيّة، ويؤثّر هو بدوره فيها على قدر وعيه بقوانين تطوّرها.

أسعد سكّاف. الواقعيّة الروائيّة في أدب نجيب محفوظ
مجلة الفكر العربيّ المعاصرع74–75دد، مارس/أفريل1990. ص–ص102–103

اعــــــــرف

جائزة نوبل: جائزة تُسندها كلّ سنة مؤسّسة نوبل والأكاديميّة السّويديّة إلى شخصيّات ومؤسّسات قدّمت للإنسانيّة خدمات جليلة أو اكتشافات عظيمة في الآتي من المجالات: الفيزياء، الكيمياء، الطبّ، الأدب، السّلام وأضيف إليها سنة 1969 مجال جديد هو علوم الاقتصاد والتصرّف. وقد أسندت جائزة نوبل أوّل مرّة في 10 ديسمبر 1901 . ويُعدُّ نجيب محفوظ أوّل أديب عربيّ يحظى بهذه الجائزة وكان ذلك سنة 1988 .

مراكز الاهتمام

* أدب نجيب محفوظ من المحليّة إلى الكونيّة.
* واقعيّة محفوظ طريقة في التعبير.
* من سمات الواقعيّة ووظائفها.



نجيب محفوظ

وُلد نجيب محفوظ بالقاهرة في أسرة متوسّطة سنة 1912 . وكانت نشأته الأولى بأقدم أحياء القاهرة وأعرقها وأكثرها شعبيّة، بين العبّاسيّة والجمّاليّة. نال الإجازة في الفلسفة من كليّة الآداب بجامعة القاهرة سنة 1934 .

عمل في العديد من الوظائف الحكوميّة، وتقلّد طائفة من المناصب المُختلفة أهمّها رئاسة مجلس إدارة مؤسّسة السينما. كان لنشأته في البيئة الشعبيّة المصريّة أعمق الأثر في إبداعاته فضلا عن تأثّره بثقافة الروّاد الاشتراكيّة وخاصّة منهم سلامة موسى (1887—1958) وما طالعه من أعمال روائيّة غربيّة حديثة.

انطلقت مسيرة نجيب محفوظ كاتبا روائيّا سنة 1939 مع روايته التاريخيّة عبث الأقدار لتتواصل في نسق تطوّريّ استطاع من خلاله الرّجل أن يُسهم لا في ترسيخ فنّ الرّواية في الأدب العربيّ الحديث فحسب وإنّما، كذلك، في اختزال تاريخ فنّ الرّواية – هذا المُنجز الأوروبيّ البرجوازيّ على حدّ تعبير لوكاتش– اختزالا طوّر أشكال هذا الفنّ تطويرا جعله «ديوان العرب» في عصرنا الحديث.

تُرجمت غالب آثار نجيب محفوظ الرّوائيّة إلى لغات عديدة وأحرز جائزة نوبل للآداب سنة 1988 فكان بذلك أوّل أديب عربيّ ينال هذه الجائزة السنيّة.



نصوص مختارة

الخصائص الفنيّة المميّزة للرّواية.

الأبعاد الاجتماعيّة والإنسانيّة في الرّواية.

لَعَلَّ الطَّالِعَ أَنْ يَتَبَدَّلَ

تمهيد :

لفواتح الرّوايات قيمة كبرى في الكشف عن هويّاتها الأجناسيّة والفنيّة إيحاءً بملامح برامجها السّرديّة وكشفًا عن الأُطُر مكانا وزمانا ورسما لبعض ملامح الشّخوص. وبهذا النصّ افتتحت رواية خان الخليلي لنجيب محفوظ.

انتصفت السّاعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة 1941 ، موعد انصراف الدّواوين، حين تنطلق جماعات الموظّفين من أبواب الوزارات كالفيضان العارم، وقد نهكها الجوع والمللُ، ثمّ تنتشر في الأرض تُطاردُها أشعّة الشّمس الموقدة. انطلق أحمد عاكف – الموظّف بالأشغال – مع المنطلقين. وكان من عادته أن يتّخذ سبيله في مثل تلك السّاعة من كلّ يوم إلى السّكاكيني، أمّا اليوم فوجهته تتغيّر فتصير الأزهر لأوّل مرّة. حدث هذا التغيير بعد إقامة في السّكاكيني طويلة امتدّت أعواما مديدة، واستغرقت عقودا من العمر كاملة، وادّخرت ما شاءت من ذكريات الصّبا والشّباب والكهولة. وأعجب شيء أنّه لم يفصل بين التفكير في الانتقال وحدوثه إلاّ أيّام معدودات، كانوا مطمئنّين إلى مسكنهم القديم، يخال إليهم أنّهم لن يفارقوه مدى العمر، وما هي إلاّ عشيّة أو ضحاها حتّى صرخت الحناجر: «تبّا لهذا الحيّ المُخيف» وغلب الخوف والجزع، ولم تعُد ثمّة فائدة تُرجَى من مراجعة الأنفس المذعورة، وإذا بالبيت القديم يُضحي ذكرى الأمس الدّابر، وإذا بالبيت الجديد في خان الخليلي حقيقة اليوم والغد، فحُقّ لأحمد عاكف أن يقول متعجّبا: «سبحان الذي يُغَيِّرُ ولا يتغيَّر !». كان الرّجل من أمر هذا الانتقال المُفاجِئِ في حيْرةٍ. كان قلبُه يُنازعه إلى المقام القديم الحبيب، ويمتلئ حسرة كلّما ذكر أنّه قُذِفَ به إلى حيّ بلديّ عتيق، إلاّ أنّه لم ينس ما خامره من شعور الارتياح حين علم أنّه ابتعد عن جحيم يُنذر بالهلاك المُبين، ولعلّه أن ينعمَ اللّيلة بأوّل رُقاد آمن بعد تلك اللّيلة الشيطانيّة التي زلزلت أفئدة القاهرة زلزالا شديدا. وبين الحزن والتعزّي، والأسى والتأسّي، مضى يذرع الطّوار في انتظار ترام يوصله إلى ميدان الملكة فريدة، وقد ابتلّ جبينه عرقًا، وكانت الحال لا تخلو من لذّة طريفة، ذلك أنّه مُقبل على استجلاء جديد، واستقبال تغيير: مرقدٍ جديدٍ ومنظرٍ جديدٍ وجوٍّ جديدٍ وجيران جُدُدٍ، فلعلّ الطّالع أن يتبدّل، ولعلّ الحظّ أن يتجدّد، ولعلّ مشاعر خامدة أن تنفض عن صفحتها غبار الجمود وتبعث فيها اليقظة والحياة من جديد. هذه لذّة الاستطلاع ولذّة المُقامرة ولذّة الجري وراء الأمل، بل هي لذّة استعلاء خفيّة ناشئة من انتقاله إلى حيّ دون حيّه القديم منزلة وعلما. ولم يكُن رأى المسكن الجديد بعدُ، إذ بُوشِرَ نقل الأثاث منذ الصباح الباكر وهو في وزارته، وها هو ذا يقصد إليه كما وُصِفَ لهُ. وجعل يقول لنفسه: «إنّه مَسْكَن مؤقّتٌ وإنّه ينبغي أن يحتملوه مُدّة الحرب وبعدها يأتي الفَرَجُ.

وهل كان بالإمكان خيْرٌ ممّا كان ؟ وهل من الحكمة أن يلبثوا في الحيّ القديم على مرأى ومسمع من الموت المُخيف ؟». مضى يذرع الطّوار لأنّه لم يكن يحتمل الجمود طويلا، وكأنّما سُوّيَتْ أعصابُهُ من قلق، وكان يُدخّن سيجارة بعجلة دلّت على انشغاله، فبدا في اضطراب حركته وقلق منظره وشذوذ هندامه كهلا مُتعَبًا ضَيّق الصّدر تلوح في عينيه نظرة شاردة تغيب بصاحبها عمّا حوله، كان يدنو من ختام الأربعين، يسترعي الانتباه بنحافة قامته وطولها واضطراب ملابسه اضطرابا يستدرّ الرّثاء، والواقع أنّ تكسّرَ بنطلونه وانحسارَ ذراعَيْ الجاكتّة عن رُسغيْهِ، وتَلَبُّدَ العرق على حَرْفِ طربوشه، وتقبُّضَ القميص ورثاثةَ رباط الرّقبة، وصلعتَه البيضاويّةَ، وسَعْيَ المشيب إلى قذاله وفوديه، كلّ ذلك أوهم بكبر سنّه، وفي ما عدا ذلك فوجهه نحيل مستطيل، شاحب اللّون، ذو رأس مستطيل ينحدر انحدارًا خفيفا إلى جبهة تميل إلى الضّيق، يحدّها حاجبان مستقيمان خفيفان متباعدان، يظلاّن عينين بالغتين في امتدادهما وضيقهما، فهما تكادان أن تملآ صفحة الوجه الضيّقة، فإذا ضيّقهما ليحدّ بصره أو ليتّقي شعاع الشّمس بدتا مُغمضتين واختفى لونهما العسليّ العميق، وقد تساقطت أهدابهما واحمرّت أشفارهما احمرارا خفيفا، يتوسّطهما أنف دقيق وفم رشيق الشفتين وذقن صغير مُدَبَّبٌ. ومن عجب أنّه عُدَّ يوما ممّن يُعنون بحسن هندامهم وأناقتهم، وبدا إذ ذاك في صورة مقبولة، ولكنّ اليأس والحرص وما اعتراه بعد ذلك من داء التشبّه بالمفكّرين نزع به عن أيّة عناية بنفسه أو بلباسه.

استقلّ الترام رقم <15> وقد افترّت شفتاه عن ابتسامة ساخرة كشفت عن أسنان مُصفرَّة من فعل التدخين. ومن ميدان الملكة فريدة أخذ الترام رقم <19>. وقد ارتكب خطأ سهوا، فرمى بحكم العادة بالتّذكرة التي قطعها في الترام الأوّل وكانت توصله إلى الأزهر، واضطرّ أن يقطع تذكرة جديدة ضاحكا من نفسه في غيظ، وآلمه حرصه على تفاهة الغرم. والحقّ أنّه تعوّد منذ زمن بعيد أن يكون ربّ أسرة، وإن بقي لحدّ الآن أعزب، بيد أنّه لا يُنفق ملّيما بغير تململ، فحرصه ليس من العنف بحيث يغُلُّه(1) عن الإنفاق، ولكنّه لا يعفيه أبدا من التألّم كلّما وجب الإنفاق.

وانتهى إلى ميدان الأزهر، واتّجه إلى خان الخليلي يتسمّت(2) هدفه الجديد، فعبر عطفة ضيّقة إلى الحيّ المنشود، حيث رأى عن كثب العمارات الجديدة تمتدّ ذات اليمين وذات الشّمال، تفصل بينها طرق وممرّات لا تُحصى، فكأنّها ثكنات هائلة يضلّ فيها البصر. وشاهد في ما حوله مقاهي عامرة ودكاكين متباينة – ما بين دكّان طعميّة ودكّان تحف وجواهر– رأى تيّارات من الخلق لا تنقطع، ما بين معمّم ومطربش ومقبّع، وملأت أذنيه أصوات وهتافات ونداءات حقيقة بأن تُثير أعصابا قلقة كأعصابه، فتولاّه الارتباك واضطربت حواسّه، ولم يدر أيّان يسير، فدنا من بوّاب نوبيّ اقتعد كرسيّا على كثب من أحد الأبواب وحيّاه ثمّ سأله قائلا.

– من أين الطّريق إلى العمارة رقم <7> من فضلك ؟

فنهض البوّاب بأدب وقال مستعينا بالإشارة:

لعلّك تسأل عن الشقّة رقم ‹12› التي سُكنت اليوم ؟ .. اُنظر إلى هذا الممرّ، سر به إلى ثاني عطفة إلى يمينك فتصير في شارع إبراهيم باشا، ثمّ إلى ثالث باب إلى يسارك فتجد العمارة رقم ‹7›.

فشكره وانطلق إلى الممرّ مُغمغما «ثاني عطفة إلى اليمين .. حسنًا هَا هي ذي .. وها هو ثالث باب إلى اليسار، العمارة رقم ‹7› ». وتريّث قليلا ليُلقي نظرة على ما حوله. كان الشّارع طويلا في ضيق، تقوم على جانبيه عمارات مُربّعة القوائم تصل بينها ممرّات جانبيّة تُقاطع الشّارع الأصليّ، وتزحم جوانب الممرّات والشارع نفسه بالحوانيت، فحانوت ساعاتيّ وخطّاط وآخر للشّاي ورابع للسجّاد وخامس رفّاء(3) وسادس للتّحف وسابع وثامن إلخ إلخ. وتقع هنا وهناك مقاهي لا يزيد حجم الواحدة على حجم حانوت. وقد لزم البوّابون أبواب العمارات بوجوه كالقطران وعمائم كالحليب وأعين حالمة كأنّما خدّرتها الرّوائح العطريّة وذرّات البخور الهائمة في الفضاء، والجوّ متلفّع بغلالة سمراء كأنّ الحيّ في مكان لا تُشرق عليه الشّمس، وذلك أنّ سماءه في نواح كثيرة منها محجوبة بشرفات توصل ما بين العمارات، وقد جلس الصنّاع أمام الحوانيت يكبّون على فنونهم في صبر وأناة ويبدعون آيات بيّنات من أفانين الصّناعة، فالحيّ العتيق ما يزال يحتفظ باليد البشريّة بقديم سمعتها في المهارة والإبداع، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقى سرعتها الجنونيّة بحكمته الهادئة وآليّتها المعقّدة بفنّه البسيط وواقعيّتها الصّارمة بخياله الحالم ونورها الوهّاج بسمرته النّاعسة. قلّب فيما حوله طرفا حائرا وتساءل هل يستطيع أن يحفظ هذا الحيّ الجديد كما كان يحفظ حيّه القديم ؟! وهل يُمكن أن يشُقّ سبيله يوما وسط هذا التيه تقوده قدماه وقد انشغل بما ينشغل به من أمور دنياه؟..ثمّ اقتحم الباب مُغمغما:«بسم اللّه الرّحمن الرّحيم» وارتقى درجات سُلّم حلزونيّ إلى الطّابق الثّاني حيث عثر بالشقّة رقم ‹12› وابتسمت أساريره لرؤية الرّقم كأنّه عهد قديم عهد به وآنس إليه في وحشته، ودقّ الجرس، فانفتح الباب، وظهرت أمّه على عتبته تلوحُ في ثغرها ابتسامة ترحيب، وأوسعت له مستضحكة وهي تقول:«أرأيت إلى هذه الدّنيا العجيبة؟» فجاز الباب وهو يقول مبتسما: «مُباركٌ عليك البيت الجديد!».

نجيب محفوظ، خان الخليلي.الفصل 1 . ص ص 5–9
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعـــــرف

الشّـــــرح :

1 – يغلّ : (غ،ل،ل) فعل مضارع. غلّ يغُلّ، قيّد ومنع.
2 – يتسمّت : (س،م،ت) فعل مضارع. سمَت يسمُتُ سمتًا: قصَدَ.
3 – رفّاء : (ر،ف،ء) صيغة مُبالغة مُحّضت لاسم حرفة. رفأ الثّوبَ يرفؤُهُ رَفْأً: لأَمَ خَرْقَهُ وضمّ بعضه إلى بعض وأصلح ما وَهَى منه. وقد تُقلب الهمزة واوا فنقول: رَفَوْتُ الثّوبَ رَفْوًا.

فكّــــك

قسّم النصّ إلى مقاطع باعتماد عنصر المكان معيارا.

حلّــــل

1 – قام عالم شخصيّة أحمد عاكف في وجه من وجوهه على المقابلة بين إطارين مكانيّين مُختلفين وزمنين مُتباينين. تتبّع وجوه هذه المُقابلة وارصد أثرها في الكشف عن عالم أحمد عاكف النّفسيّ.

2 – ما قيمة تحديد السّارد زمن انطلاق الوقائع في الرّواية بدقّة؟

3 – يُمثّل حيّ خان الخليلي في هذا النصّ عماد مشروع الرّواية السّردي: استخرج من النصّ العلامات الدّالة على ذلك وبيّن أثرها في إعطاء المكان أبعادا نفسيّة ورمزيّة تختزل في ذاتها خطّة نجيب محفوظ في بناء روايته.

4 – استخرج خُطاطة الوصف المعتمَدة في استكشاف خان الخليليّ وحلّل مكوّناتها ووظائفها.

قــــوّم

علّق الواصف على حيّ خان الخليلي بالقول: «فالحيّ العتيق ما يزال يحتفظ باليد البشريّة بقديم سمعتها في المهارة والإبداع، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقى سرعتها الجنونيّة بحكمته الهادئة وآليّتها المعقّدة بفنّه البسيط وواقعيّتها الصّارمة بخياله الحالم ونورها الوهّاج» ما رأيك في هذه المقابلة بين صمود الحيّ العتيق وغزو الحضارة الحديثة ؟ هل نحتاج في عصرنا الحديث إلى القيم التي حملتها صورة الحيّ العتيق كما رسمها الواصف ؟ حرّر في ذلك فقرة حجاجيّة تدعم فيها مواقفك بما تراه مناسبا من الحجج.

توسّــــع

* عُدْ إلى أقصوصة محمود تيمور «نبّوت الخفير» وقارن صورة شارع السّلسبيل فيها بصورة خان الخليلي كما قُدّمت في هذا النصّ مُبرزا مميّزات الاتّجاه الواقعي في النّصيّن.
* قارن الدّارس سليمان الشطّي رواية خان الخليلي بروايات القاهرة الجديدة وزقاق المدقّ وبداية ونهاية في كتابه الرّمز والرمزيّة في أدب نجيب محفوظ (ص ص 75–76)، فقال:«تنفرد هذه الرّواية دون روايات نجيب محفوظ الأخرى في أنّها تطرح نماذج مُعاكسة لبقيّة النّماذج الأخرى، حين تعود هذه إلى الحيّ القديم بحثا عن الأمان فكلّ النّماذج السّابقة واللاّحقة تتحرّك في اتّجاه منحصر في إطار واحد هو الخروج والتّجاوز المكانيّ ومن ثمّ الطّبقيّ أو على الأقلّ تجاوز المأساة الخاصّة إلى شطّ الأمان. ولكن خان الخليلي تتّخذ خطّا مُعاكسا. إنّها تتحرّك أيضا ولكن إلى الدّاخل هربا وخوفا من أبشع معطيات الحضارة الحديثة:الحرب». توسّع في هذه المقارنة بمطالعة رواية على الأقلّ من الرّوايات موضوع المُقارنة وضَعْ أهمّ ملاحظاتك في جذاذة تستأنس بها عند الحاجة في تعاملك مع بقيّة النّصوص المُختارة من هذه الرّواية.

إضــاءات

* [وأوسعت له مستضحكة وهي تقول «أرأيت إلى هذه الدنيا العجيبة؟»، فجاز الباب وهو يقول مبتسما: «مبارك عليك البيت الجديد»]. عمد المتكلّمان إلى عملين لغويّين للتعبير عن موقفيهما، والكشف عمّا اعتمل بنفسيهما، فقول الأمّ «أرأيت إلى هذه الدنيا العجيبة» استفهام إنكاري يحمل معنى التعجّب، وقول الابن «مبارك عليك البيت الجديد» دعاء، والاستفهام والدّعاء أسلوبان إنشائيّان من باب «المعاني».

* تمكّن السّارد من خلال عيني البطل في نهاية النصّ من وصف بعض مقوّمات خان الخليلي وخصائصه:«كان الشارع طويلا......ونورها الوهّاج بسمرته النّاعسة»، وتدعى هذه التقنية وقْفا وصفيّا.

شذرات

اقترن ظهور [الرّواية] ببدايات وعي جديد من آياته الشّعور بهويّة «محدّدة» أساسها الانتساب إلى بيئة مُعيّنة متميّزة عمّا سواها، وليس من باب الصّدفة أن تقترن أصول الرّواية ببداية مفهوم الدّولة، ومن هنا صارت الرّواية في أحداثها وشخصيّاتها وقيمها محيلة على وسط أو أوساط بيّنة أو على الأقلّ ممكنة التحديد، وقد تطوّرت متانة اتّصال الرّواية بعالم مكانيّ محدّد عبر مسارها الطّويل، وإن تفاوتت أهمِّية هذا المبدأ واختلفت طرائق تجسيمه بحسب أنواع الرّوايات ومذاهب منشئيها، وقد بلغ هذا الميسم قمّته مع تبلور مفهوم «الوطن» ذي الحدود الجغرافيّة المضبوطة ضرورة، وعلى هذا النّحو تمّ للرّواية تحديد المكان إلى جانب تحديد الزّمان، فتخلّصت من الإطلاق وغدت مُنتسبةً إلى فضاء قصصيّ مُحدّد في الأصل رغم ما قد يكون له من أبعاد إنسانيّة أو فلسفيّة مُطلَقة.

الصّادق قسّومة، الرّواية مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربيّ الحديث
الفصل الأوّل، ص .28 مركز النّشر الجامعيّ.تونس 2000



جامع الأزهر ويبْدُو من ورائه "حيّ خان الخليلي"

ورقة منهجيّة

كيف أدرس

المكان في النصّ الرّوائيّ

***مدخــــــل**

يبدو المكان من أهمّ العناصر المساهمة في تحديد نوع النصّ السّرديّ(أسطورة، خرافة، حكاية، رواية، أقصوصة...) وكذلك في بيان طبيعته (واقعيّ، خياليّ، رمزيّ...) ولذلك اعتنت الرّواية بالمكان عنايتها بالزّمان لا من حيث هو فضاء تدور فيه الأحداث فحسب بل من حيث هو مكوّن رئيس من مكوّنات العالم الرّوائيّ.

***كيفيّة دراسة المكان في الرّواية**

مصادر المكان	الواقع، التاريخ، الفلسفة...وكثيرا ما يتّصل وصف المكان إمّا بتجربة السّارد الفعليّة أو بانطباعاته ورؤاه.
ملاءمة المكان للحدث	يُقصد بنوعيّة المكان مدى مطابقته للوسط الذي تدور فيه أحداث الرّواية.
عدد الأماكن	البحث عن مدى تنوّع الأماكن في الرّواية حسب مبادئ التماثل أو التقابل أو التكامل.
هندسة المكان	– مكان مفتوح ≠ مكان مغلق. – مكان مظلم≠مكان منير. – مكان عتيق≠مكان حديث – مكان متّسع≠مكان ضيّق
رمزيّة المكان	– ما توحي به خصائص المكان من أحوال الشخصيّات الاجتماعيّة أو النفسيّة، أو ما يُحاول السّارد الإيحاء به كاعتماد المقبرة رمزا مقيّدا دالاّ على الموت والفناء، وهو عين المصير الذي سيلقاه رشدي في نهاية المطاف.

***وظائف المكان في الرّواية**

- التوثيق: تنزيل الأحداث في فضاء معلوم.
- الإيهام بواقعيّة الأحداث.
- التسجيل
- الإيحاء والرّمز.
- دفع الأحداث.
- الإسهام في رسم الشّخصيّات والكشف عن مواقفها وانفعالاتها من خلال الأماكن الّتي تتحرّك فيها.
- التمهيد لما قد يلحق من أحداث.
- الترابط الطبقيّ بين الشخصيّات.
- بيان دور المكان في التوليف بين الشخصيّات المتقابلة (مقهى الزّهرة، الملجأ).

بدا كالطّفل الغرير

تمهيد :

يبني محفوظ عالما سرديّا يتفاقم الانهيار فيه بسبب النّوازع الفرديّة للشّخصيّات الباحثة عن أدوار خارج منظومة القيم الأبويّة السّائدة، وتتخبّط الشخصيّات في اختياراتها كلّما نأت بنفسها عن هيمنة النّظام الأبويّ، ويغلُب أن تنتهيَ نهايات مأساويّة، فالتمثيل السّرديّ يقوم على تنميط قيميّ جاهز والشخصيّات تنفلت حينما تسعى لاختراق سلسلة من الأنظمة المُهيمنة كالأسرة والطّبقة والعادات السّائدة، فتقع ضحيّة أخطاء قيميّة، ولا يتردّد محفوظ في دفعها إلى مصائر تُعادل تلك الأخطاء، فتُصبحُ موضوعا لعقاب عامّ يتجسّد في فرد.

عبد الله إبراهيم، الأبويّة الذّكوريّة والسّرد التفسيريّ.

ص 275 ، مجلّة فصول العدد ،65 خريف 2004– شتاء 2005

وعند الساعة السابعة من صباح اليوم الثاني كان جالسا إلى السّفرة يتناول فطوره الذي يتكوّن عادة من فنجان قهوة وسيجارة ولقمات مع قطعة من الجبن أو قليل من الزّيتون. وغادر الشقّة فصار في الرّدهة الخارجيّة التي تفصل بين الشّقق. وقبل أن يبلغ السلّم، سمع وقع قدمين خفيفتين وراءه فنظر خلْفَه فرأى فتاة في أولى سني الشّباب مرتدية مريلة مدرسيّة زرقاء ومتأبّطة حقيبة الكتب، وقد التقت عيناهما لحظة خاطفة ثمّ أعاد رأسه وقد تولاّه ارتباك، والارتباك طبيعته إذا التقت عيناه بعيني أنثى!. ولم يدر هل الأليق أن يسبقها إلى الطّريق أو أن يتنحّى لها جانبا فزاد ارتباكه وتورّد وجهه الشّاحب وبدا فيلسوف إدارة المحفوظات بوزارة الأشغال كالطّفل الغرير يتعثّر حياء وخجلا!..وتوقّفت الفتاة كالدّاهشة وانتقلت إليها عدوى ارتباكه، فلم يجد بُدّا من أن يتنحّى جانبا وهو يهمس بصوت لا يكاد يُسمَعُ:«تفضّلي!». فمضت الفتاة إلى حال سبيلها وتبعها متثاقلا متسائلا أأصاب أم أخطأ؟..وبم حدّثت نفسها عن تردّده وارتباكه؟!..

وعند باب العمارة أيقظه صوت جهوريّ من أفكاره يصيح: «ملعون أبو الدّنيا» فالتفت إلى يُسراه فرأى نونو – كما ظنّ – يفتح دكّانه فسُرِّيَ عنه وابتسمت أساريره وغمغم: «يا فتّاح يا عليم!» ثمّ سار والفتاة على بُعد منه غير بعيد حتّى بلغت السكّة الجديدة فانعطفت إلى يسارها ومضت نحو الدّراسة وواصل هو مسيره إلى محطّة التّرام. ولم يكن رأى من وجهها سوى عينيها. استقرّت عليهما عيناه لحظة حين التفاتته إليها. عينان نجلاوان(1) ذاتا مُقلتين صافيتين وحدقتين عسليّتين، وبدتا لغزارة أهدابهما مكحّلتين، تقطران خفّة وجاذبيّة، فحرّكتا مشاعره. وكانت الفتاة تتخطى عتبة الشّباب اليافع فلا يُمكن أن يُجاوز عمرها السّادسة عشرة، بينما هو في الأربعين، فأكثر من عشرين عاما تفصل بينهما! و لو أنّه تزوّج في الرّابعة والعشرين – وهي سنّ زواج معقول– لكان من المحتمل أن يكون أبا لفتاة في مثل عمرها ونضارتها!. وأخذ مجلسه من الترام وهو ما زال يتصوّر تلك الأبوّة التي لم تتحقّق.

وسرعان ما خمدت نشوة التأثّر بالعينين، وفتُر حماس الحنين إلى الأبوّة، واجتاح صدرَهُ انفعالٌ عنيف قاتم شأنه إذا اقترب من أنثى أو اقتربت أنثى منه، ذلك أنّه يُحبُّ النّساء حبَّ كهل محروم

ويخافهنّ خوف غرير خجول، ويمقتهنّ مقت عاجز يائس. فأيّة أنثى جميلة تترك في وجدانه انفعالا شديدا يضرب في أعماقه الحبّ والخوف والمقت. وقد كان لنشأته الأولى أكبر الأثر في تكييف طبيعته الشّاذة، فخضعت طفولته لصرامة أبيه وتدليل أمّه: صرامة ترى القهر عنوان الحنان، وتدليل محبّة مُغرَم لو تُرك الأمر له ما علّمه المشي خوفا عليه من العثار. فنشأ على الخوف والدّلال، يخاف أباه والناس والدّنيا، ويأوي من خوفه إلى ظلّ أمّه الحنون فتنهض بما كان ينبغي أن ينهض به وحده. فبلغ الأربعين ولم يزل طفلا، يخاف الدّنيا وييأس لأقلّ إخفاق، وينكص لدى أوّل صدمة، وما له من سلاح سوى سلاحه القديم: البكاء أو تعذيب النّفس، ولكن لم يُجْدِ هذا السّلاح، لأنّ الدّنيا ليست أمّه الحنون، فلن ترقّ له إذا امتنع عن الطّعام ولن ترحمه إذا بكى، بل أعرضت عنه بغير مبالاة، وتركته يُمعن في العزلة ويجترّ العذاب، فهل يُصدّق الوالدان أنّ ذلك الكهل الأصلع الخائب قد ذهب ضحيّتهما؟!

ومع ذلك كلّه سجّل قلبه تاريخا في حياة القلوب. سطّر كلماته وهو في السّنة الأولى من المدرسة الثّانويّة، وما يعنينا من سرده إلاّ دلالته على طبعه. كان غلاما ناضرا متأنّقا، ولعلّه ورث الأناقة من والدته، فجذب إليه يهوديّة صغيرة حسناء من بنات الجيران !. فأحمد عاكف – كما ترى– كان يومًا ما جذّابا !. كانت تلعب في طريقه وترقب مرجعه من المدرسة من نافذتها، ولا تضنّ على عينيه بملاحتها ودلال أنوثتها فأَصْلَتْ وجدانه نيرانا ولكنّها لم تستطع أن تبعث في قلبه الجسارة أو الشّجاعة. ألهبتْ قلبَهُ وجدا ولكن قُصارى ما كانت تدفعه إليه شجاعته أن يرمُقها بلحاظ مغرم وَجِلٍ سرعان ما يرتدّ أمام نظرتها وهو كليل، ولكنّه على رغم خجله طارحها الغرام صراحة بفضل جسارتها هي. كانت جسورا لعوبا لا يردعها عن هواها رادع، فاستطاعت أن تُعالج حياءَهُ بجسارتها (...) وكان يحلو لتلك اليهوديّة الحسناء أن تُداعبه بالسّخرية من قسمات وجهه، فآمن بسخريتها، واستقبح وجهه أكثر ممّا ينبغي، ووجد سببا جديدا يقوّي به خجله الطّبيعيّ فتضاعف، ولو أمكن رجُلاً أن يُسدل على وجهه نقابا لكان ذلك الرّجل، وكان ذلك من بواعث المُبالغة في تأنّقه حينا وهي المبالغة التي انقلبت فصارت إهمالا زريًّا(2) حين أدركه اليأس..

واختفت اليهوديّة الحسناء من حياته فجأة، فما هو إلاّ أن خطبها شابّ من بني جنسها حتّى هجرت لعبتها لتستقبل حياة الجدّ، غير عابئة بالجرح الدّامي الذي أحدثته في قلب غضّ. بيد أنّ القلوب الغضّة سريعا ما تندمل جروحها. وفي الفترة النّهائيّة من المرحلة الثّانويّة دانت أسباب الجوار أيضا بينه وبين صبيّة حسناء هي صُغرى بنات أرملة من صديقات والدته، فألّفت بينهما المودّة وتشجيع الأمّيْن اللّتين ما برحتا تدعوانهما بالعروسين. ولم يكن ذاك الحبُّ الثّاني كالأوّل الذي كان أوّل يقظة لقلب مفطور على الإحساس، ولكن حَوَت الصبيّة مزايا نادرة من رجاحة العقل ومتانة الخلق ممّا جعل ضياعها من بين يديه خسارة كبيرة أسف عليها أكثر الأسف. وكثيرا ما كان يُحدّث نفسه قائلا: إنّه لو تزوّج من فتاته كما أرادت أمّه وأمّها لتمتّع بحياة زوجيّة سعيدة قليلة الأشباه. ولكن عقب حصوله على البكالوريا حلّت الكارثة بأسرته فأُحيلَ أبوه على المعاش ودُفِعَ به هو إلى مواجهة

الشدّة فانتُزِعَ من نعيم الآمال ورُميَ به إلى جحيم اليأس، وأصبح حتما على الفتاة إذا أرادت أن تُبْقيَ عليه أن تنتظر عشرة أعوام ريثما ينتهي من تربية أخيه. والظّاهر أنّ أمّها لم تُشجّع التّضحية المطلوبة لما فيها من انتظار طويل، وغلبت حكمة الفتاة نفسها على عاطفتها فانقطعت الأسبابُ وتبدّدت الأحلام، وكفر أحمد بالحُبّ وبالمرأة كما كفر بالدّنيا جميعا. فالحُبّ الذي ثمل به قلبه بين يدي اليهوديّة وهم ضالّ، أو مرض ملازم للمراهقة كتوعّك التسنين للطّفل. وقد قضت مرارة الحقيقة بالعقاب الصّارم على من يركُن لعهد امرأة..سواء أكانت كخطيبته عقلا وفضلا أو كاليهوديّة التي علقته ما شاء لها الهوى ثمّ هجرته كما يهجر الإنسان حُجرتَهُ، في فندق بميدان المحطّة..

(...) ولمّا أتمّ أخوه رُشدي دراسته وحصل على بكالوريوس كليّة التّجارة وتوظّف ببنك مصر منذ عامين – وكان أخوه الأصغر قد توفّي منذ أمد بعيد– شعر بحقّ أنّ مهمّته قد انتهت بل وكُلّلت بالنّجاح، وساوره أمل – وهل ينعدم من الحياة الأمل؟– أن يُراود السّعادة، فقد يظفر بالسّعادة وإن يئس يأسا نهائيّا من الجاه والسّلطان، وسعى إلى أن يخطُب كريمة أحد التجّار المقيمين في غمرة، ولكنّ والدها ردّه ردّا جميلا. وعلم الكهل أنّ أمّها قالت عنه «إنّ مُرتّبه صغير وعمره كبير !». وترنّح من هول الضّربة التي هوت على كبريائه، وثار ثورة عنيفة، وكبُر عليه – وهو العبقريّ الذي حشدَ الكونُ ما به من سوء حظّ لُمكافحة عبقريّته– كبُر عليه أن ترفُضَهُ أنثى من بنات حوّاء، بل أن ترفضه خاصّة لأنّه حقير!.. أيُقال عنه حقير؟!. فمن العظيم إذن ؟!.. وكوّر قبضته متوعّدا الدّنيا بالويل والثّبور والشّرر يتطاير من عينيه. بالأمس هجرته حبيبته لأنّه صغير لا تُرجى منه فائدة، واليوم ترفضه فتاة لأنّه كبير لا تُرجَى منه فائدة، فمتى كان ذا فائدة؟!.. أذهب العمر هباء ؟! أضاع المجد وعزّت السّعادة وانتهى كلّ شيء؟!.. وصار دأبه بعد ذلك ذمّ النّساء ورميهنّ بكلّ نقيصة، فهنّ حيوانات ماكرة ومكرهنّ سيّئ قوامه الطّمع والكذب والتّفاهة، إنّهنّ أجساد بلا روح، إنّهنّ مصدر آلام الإنسان وويلات البشريّة، وما أخذهنّ بظاهر العلم والفنّ إلاّ خُدعة يختفين وراءها ريثما يوقعن في شباكهنّ الضّحايا، ولولا شهوة خبيثة أُلقِيَت في غرائزنا ما ظفرن برجاء ولا مودّة.. وهنّ.. وهنّ.. وكثيرا ما يقول لزملائه «شرّعت لنفسي – والحمد للّه– ألاّ أتزوّج على كثرة ما واتتني الفرص، لأنّي آبى أن ينتهبني حيوان قذر لا روح له ولا عقل !» لقد جعل منه عجزه عن النّجاح عدوّا للدّنيا، فجعل منه عجزه عن المرأة عدُوّا للمرأة !.. ولكنّ أعماقه اضطربت بالرّغبة والعاطفة المنهومة المحرومة.

إنّ انفعاله لامرأة عابرة – كما حدث اليوم– حقيق بإهاجة أعماقه وسرعان ما يذكر تاريخه القديم الحديث مع المرأة فيثور، ويُساوره ذاك الشّعور العميق الطّافح بالحُبِّ والخوف والمقت..!

نجيب محفوظ، خان الخليلي.الفصل .04 ص ص32–38
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعـــــرف

الشــــــرح :

1 – نجلاوان : (ن،ج،ل) صفة مشبّهة في صيغة المُثنّى من نَجِلَ نَجَلاً وهو أنْجَلُ والجمعُ نُجْلٌ ونِجالُ. وعين نجلاءُ أي واسعةُ. والنّجَلُ: سعة شقّ العين مع حُسنٍ.

2 – زريًّا : (ز،ر،ي) صفة مُشبّهة من زري يزرِي أي حقُر وهان.

فكّـــــر

نهض السّرد في هذا النصّ على حركتين. قامت أولاهما على تتبّع شخصيّة أحمد عاكف في حاضرها وتأسّست الثّانية على استحضار ماضيه. تتبّع الحركتين وحدّد في ضوئهما مقاطع النصّ .

حلّـــــل

1 – يكتسي حدث ظهور الفتاة في طريق أحمد عاكف قيمة الحدث القادح في النصّ. تتبّع العلامات الدّالة على ذلك وبيّن صلتها بالخيارات الفنيّة التي اعتمدها نجيب محفوظ في تقديم الشّخصيّة الرّئيسة في روايته خان الخليلي.

2 – قارن شعار المعلّم نونو «ملعون أبو الدّنيا» بموقف أحمد عاكف منها. ماذا تستخلص من ذلك عن منزلة الشّخوص الثانويّة من عالم الشّخصيّة الرّئيسة في الرّواية؟

3 – تدرّجت علاقة أحمد عاكف بالمرأة في هذا النصّ من الرّغبة إلى الرّهبة فالنّقمة. استخرج من النصّ العلامات الدّالة على هذه المراحل. واستخلص منها بعضا من ملامح عالم الشّخصيّة النّفسيّ مبرزا صلته ببرنامج الرّواية السّردي.

4 – خضعت حكايات أحمد عاكف مع المرأة لبناء نمطيّ عماده ثنائيّة الأمل والخيبة. ما ملامح هذه البنية؟ وما قيمتها في نحت شخصيّة مُركّبة تهفو إلى المرأة وتخشاها في الآن نفسه؟

قـــــوّم

قيل : «الطّفل أبُو الرّجل» إلى أيّ مدًى تنطبق هذه المقولة على شخصيّة أحمد عاكف في هذا النصّ ؟

تـــوسّـــع

قارن اقتصاد النّادرة في رسم شخوصها بإسهاب نجيب محفوظ في هذا النصّ في تقديم شخصيّة أحمد عاكف. هل لك أن تستخلص من مقارنتك بعضا ممّا يميز مثال الرّواية الأجناسيّ من جنس النّادرة ؟

إضـــاءات

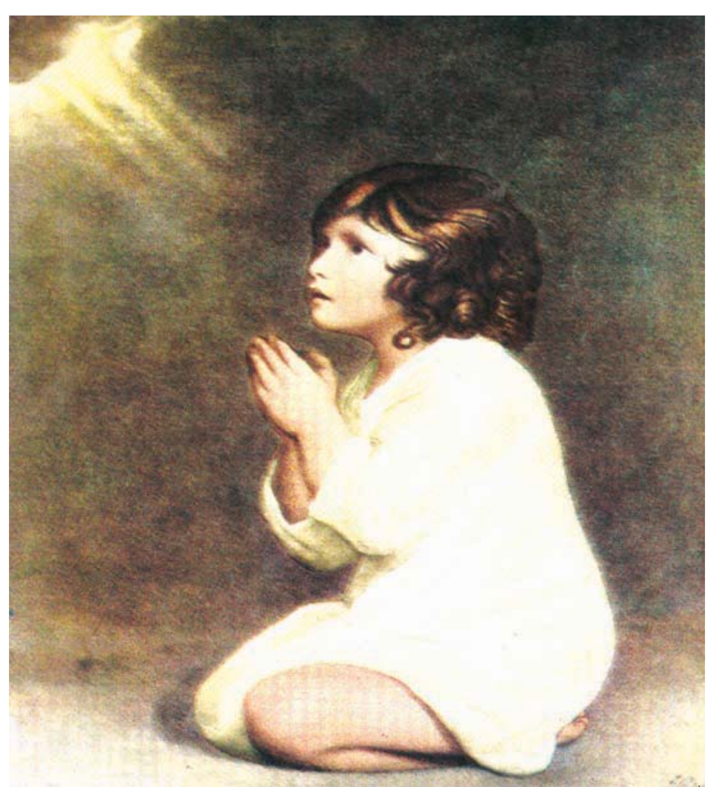
* «وكوّر قبضته متوعّدا الدنيا بالويل والثّبور والشّرر يتطاير من عينيه» شبّه الغيظ باللهب الذي يرمي به التنّور، وقد صرّح السارد بالمشبّه به، ثمّ أورد ما يلائم المشبّه في قوله "من عينيه" فهذه استعارة تصريحيّة مجرّدة وهي وجه من وجوه البيان.

* بعد أن بيّن السارد ما آلت إليه علاقة البطل بالفتاة اليهوديّة من فشل عمد إلى الطيّ والاختزال، فقال:«وانقضت بعد ذلك عشرون عاما من حياته وقلبه خواء من الحياة يكابد مرارة عيشة فقيرة حقيرة مترعة بالهموم مثقلة بالتبعات ضيّقة بالأمل»، وتدعى هذه التقنية سردا مجملا.

شـذرات

الذي يقرأ روايات نجيب محفوظ التي تنتمي إلى المرحلة الواقعيّة، يُلاحظ أنّها تسير وَفق تقاليد ثابتة في التشكيل وربّما تنطلق من رؤية عامّة تنظر إلى العالم نظرة فيها قدر كبير من الثّبات، وربّما كانت قراءة عبد المحسن طه بدر لروايات نجيب محفوظ الأولى أكثر هذه القراءات تشبّثا بمعايير مرجعيّة تنطلق منها هذه الرّؤية:«أغلب البشر في عالم نجيب محفوظ مهزومون ومُدَمَّرون من البداية، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنّهم يسعون سعيا إلى مأساتهم، ويرفضون أن تمتدّ إليهم يد الخلاص... والطّريق الوحيد للخلاص الذي تطرحه رؤية نجيب محفوظ، وهو طريق القلّة النّاجية من البشر، هو محاولة قهر الجانب المادّيّ الحيوانيّ الغريزيّ في الإنسان، والذي لا ينتهي به إلى الكارثة، ليس حتما أن تصل هذه القلّة النّاجية إلى غايتها،... ويتحدّد على ضوء هذه الرّؤية تصوّر نجيب محفوظ للإنسان، ودافعه للفعل ثمّ حكمه وتقييمه لهذا الفعل، كما يتحدّد أيضا جحيم نجيب محفوظ وجنّته». صحيح أنّ رؤية نجيب محفوظ تتطوّر من رواية إلى أخرى على ضوء المرجعيّة الواقعيّة، إلاّ أنّ العناصر الثّابتة في الرّؤية تظلّ تُوجّه الأحداث والشخصيّات، وهي رؤية تُحافظ على وضوحها وربّما اكتمالها عند نجيب محفوظ كما يراها عبد المحسن طه بدر.

إبراهيم السّعافين، جماليّات التلقّي. ص ص 100—101
مجلّة فصول، المجلّد السّادس عشر، العدد الثّالث شتاء 1997



لوحة "الطّفولة البريئة" للرّسّام الأنقليزي جوزهيا رينولدز Joshua Reynolds

ورقة منهجيّة

كيف أدرس

السّرد في النصّ الرّوائيّ

***مدخل**

الخطاب الأدبيّ الرّوائيّ مادّة لغويّة يركّبها منشئ معيّن ويتقبّلها في القصص المكتوب قارئ معيّن وهذه المادّة تختلف مكوّناتها وأدواتها وسماتها باختلاف غاياتها: فمنها ما ينقل الأعمال أساسا (وهو السّرد أو حكاية الأعمال) ومنها ما ينقل الصّفات والأوضاع (وهو الوصف أو حكاية السّمات والأحوال) ومنها ما ينقل الأقوال (وهو الحوار أو حكاية الأقوال). والسّرد عامّة نقل للأعمال من عالم الأشياء والأحداث إلى عالم الأسماء والحديث.

***كيفيّة دراسة السّرد في الرّواية**

إنّ النّظام الزمنيّ الذي ترد عليه الأحداث في الخبر هو غير النّظام الذي يجري عليه السّرد في الخطاب لاستحالة التّطابق بينهما ولذلك يبدو السّارد متصرّفا في أخبار الوقائع لا في الوقائع ذاتها.

الوقائع في الخبر	الخَطِّيةُ	حدث 1 يتلوه حدث2 يتلوه حدث3 .... أحمد عاكف يبلغ الحيّ +أحمد عاكف يجلس في مقهى الزّهراء+ أحمد عاكف عاكف يعود إلى الشقّة....
	التّزامن	أحمد عاكف يرقب نوال من غرفة النّافذة في الوقت نفسه الذي كان فيه أخوه رُشدي يُتابعها من شرفة غرفته.
الأحداث في الخطاب	السرد المفرد	هو أن يورد السارد في الخطاب مرّات متعدّدة ما وقع في الخبر مرّة واحدة.
	السرد المكرّر	هو أن يورد السارد في الخطاب مرّة واحدة ما وقع في الخبر مرّة واحدة.
	السرد المؤلّف	هو أن ينقل السارد في الخطاب مرّة واحدة ما حدث في الخبر مرّات متعدّدة، وأكثر ما يكون هذا الضرب من السرد عند حكاية عادات الشخصيات وما ألفته من أعمال.
	السرد المفصّل	ويتمثّل في أن يسرد الرّاوي في حيّز طويل من النصّ حدثا كان شديد الاقتضاب في وقائع الخبر.
	السرد المجمل	ويكون بسرد أحداث استغرقت في الخبر زمنا طويلا في مقاطع محدودة من الخطاب.
	المشهد	يكون بالتناسب بين حيّز الخبر وحيّز الخطاب ، وغالبا ما يرد ذلك في الحوار.
	الحذف	ويتمثل في تعمّد السارد إهمال بعض الوقائع أو إضمارها للإرجاء وتكثيف التشويق.

***وظائف السّرد في الرّواية**

- التوثيق: بادعاء السارد نقل الوقائع نقلا أمينا.
- التسجيل والإيهام بواقعيّة الأحداث.
- الإيحاء والرّمز.
- الإسهام في رسم الشخصيّات والكشف عن مواقفها وانفعالاتها .
- إحكام الحبكة باعتبارها مدار ممارسة المنشئ انتقاء وتركيبا حتّى تترابط الأعمال والأطوار وتستقطب اهتمام المتقبل، فتتيح بذلك تفاعلا بين مقاصد المنشئ وتطلّعات المتقبّل.
- التشويق وإثارة عواطف المتلقّي.

غَدًا تُؤلّفُ العِشْرةُ بين قُلُوبِنَا

تمهيد :

تشكّل الأسرة الثّابت الأساسيّ والأوّل في بناء العمل الرّوائيّ عند نجيب محفوظ. إذ أنّ العائلة في مثلّثها التقليديّ (الأب– الأمّ – الأولاد) هي عماد الرّواية وقاعدتها. فالعلاقات الأسريّة تحدّد أوضاع الشخصيّات وتوجّه صراعاتها وتسطّر بنية العمل الرّوائيّ ككلّ.

ونهض في الصّباح المبكّر نشيطا، ففتح النّافذة وأطلّ منها على الحيّ العجيب فوجد الحيّ يتمطّى مستيقظا فالدّكاكين ترفع أبوابها ونوافذ الشّقق تفتح على مصاريعها وباعة اللّبن والصّحف ينطلقون إلى الطّرق المتشابكة منادين بغير انقطاع. وجذب انتباهه قدوم جماعات من «مشايخ» المعاهد الأوّليّة، الغلمان يسيرون زرافات نحو معاهدهم في جبب سوداء وعمم بيضاء فذكّروه «بالفشار(1)» في المقلى وأنصت إليهم مستلذّا وهم يُرتّلون معا ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا﴾ وجعل رأسه يروح ويجيء معهم حتّى ختموها ﴿يُدخِلُ مَنْ يَشَاءُ فِي رَحْمَتِهِ والظَّالِمِينَ أَعَدَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا﴾ فذكر لتوّه أحمد راشد المحامي فهو من الذين أُعِدَّ لهم العذاب الأليم !.. وإنّه به لَحَقيق!.

وعند عصر ذاك اليوم وقد جلس وأمّه في الصّالة يشربان القهوة قالت له المرأة بسرور:

– زارني اليوم نساء الحيّ من الجيران للتّرحيب بي والتعرّف إليّ كما جرت العادة..

فابتسم أحمد الذي يُقدّر سرور أمّه بمعرفة النّاس وولعها بالزّيارة وقال لها:

– هنيئا لك !..

فضحكت وهي تتناول منه سيجارة، ثمّ أشعلتها وهي تقول:

– فيهنّ نساء لطيفات سيملأن غربتنا حرارة وحبورا !.

– لعلّك أن تنسي بهنّ الصّديقات القديمات من نساء السّكاكيني والظّاهر والعبّاسيّة ! ..

فكبُر عليها قوله وصاحت به:

– أينسى الكريم أحبابه ؟!.. هنّ روحي وحياتي، ولن يُفرّق بيننا البعد مهما امتدّ وطال..

– ونساء الحيّ من أيّ نوع هنّ ؟

فقالت المرأة باهتمام وبلهجة من ينبري للدّفاع :

– لسن من السّفلة ولا من الغجر * كما ظننت، وبعض الظنّ إثم، وكان بين اللاّئي زُرنَنِي زوج موظّف بالمساحة يُدعى كمال خليل، وزوج آخر بالمساحة أيضا يُدعى سيّد عارف، وجاءتني أيضا زوج صاحب مقهى الزّهرة وشقيقته، والزّوجة امرأة طيّبة القلب، أمّا شقيقة زوجها فينطلق في عينيها المكر والشرّ، وإن سترت ذلك كلّه بغلالة شفّافة من الرقّة والابتسام !

– داريها هي وأمثالها باللّطف، فإنّه إن يبلغها شيء عنك من وراء كشفت وجهها علينا !.

– لا سمَح اللّه يا بنيّ، أمّا أعجب ما صادفت اليوم فهو أنّ الستّ توحيدة حرم كمال أفندي خليل – وهي جسيمة(2) كالمحمل أو كأمّك أيّام شبابها– صديقة قديمة.. عرفتها في دكّان بهلة العطّار بالتربيعة..

– وأنتما تسعيان معا إلى وصفات السّمن!

– هو ذلك.. وتبادلنا التحيّة هناك مرّات، ولكنّنا لم نتقدّم وراء ذلك في سبيل التعارف!

– ها هي ذي الأيّام تُعارف بينكما!

ثمّ ذكر أنّ هذه السيّدة أمّ الغلام محمّد!.. ولم يكن ذِكْرُهُ في نهاره إلاّ حين جاء ذِكْرُ أمّه، فعجب كيف نسيَهُ طوال ذلك الزّمن، وقد كان قبل عشرين ساعة ملء القلب والخيالئ!. ولكنّ أمّه لم تدعه لأفكاره فضحكت ضحكة عالية وقالت:

– وأخذنا في كذب النّساء طويلا وكذب النّساء لذيذ، فهذه أبوها فقيه كبير يتبارك النّاس بتقبيل يديه، وتلك كريمة تاجر واسع الثّروة، والثّالثة قريبة مدير حسابات الدّاخليّة، والرّابعة مرضت مرضا أنفقت على علاجه عشرات الجنيهات !

وضحكا معًا، ثمّ سألها الكهل وما زال ضاحكا:

– وكيف كان كذبك ؟

فقالت وهي تحدجه بنظرة ضاحكة:

– يسيرًا لا تثْريبَ(3) عليه يوم الحساب، فأبوك أُحيل على المعاش منذ زمن يسير، وكان مفتّشا بالأوقاف، وأمّا أبي – جدّك– فكان تاجرا وأنت يا نور عيني رئيس قلم بوزارة الأشغال، ولك من العمر اثنان وثلاثون عاما لا غير فتذكّر !.

– يا خبر !..

– لا فائدة من الاعتراض، وإيّاك وتكذيب الكذبئ!. وأنا أكبرك بثلاثة عشر عاما، فأنا في الخامسة والأربعين.

– هل ولدتني وأنت طفلة ؟

– الأنثى تلد في الثّانية عشرة من عمرها !.

– هذه أخت وليست بأُمّ !.

– صدقت فالولد الأكبر أخو والديه، أمّا أخوك فوكيل بنك مصر بأسيوط!

فهزّ الرّجل رأسه عجبا وقال:

– كيف تؤاتيكنّ الجرأة على تزييف حقائق لن تخفى طويلا عن أعين الجار، ولا بُدّ أن تنكشف حقيقتها يوما ما ؟

فقالت ببساطة:

– غدا تؤلّف العشرة بين قلوبنا ونعرف الحقيقة رُويدا رُويدا بلا سخرية و لا تعيير، ولو أنّني قُلت الحقيقة بغير زيادة، لما صدّقتني كما لا يُصدّقنني الآن، و لا تُنقصن من رأس المال بدلا من أن يَنتقصن من الفائدة!

– يا لكُنّ من كاذبات لا يُشقّ لهُنّ غبار!

– وماذا عليك من هذا ؟!. طوبى لكذب غايته الرّفعة والفخر. إنّ كذب النّساء بلسم لجراح دامية، متّعك اللّه بعروس تعاطيك أجمل الكذب وأشهاه!

فضحك الكهل على امتعاضه لذكر العروس وكرّر قوله السّابق قائلا:

– يا لكنّ من كاذبات لا يُشَقُّ لهنَّ غُبار!

ولحظته غامزة بعينيها وسألته:

– و أنتم يا بنيّ ألا تكذبون ؟

وصمت قليلا، لا لأنّ الجواب غائب، ولكن لأنّه تفكّر قليلا في ما تنوء به حياته من ألوان الكذب، ثمّ قال:

– نكذب، ولكن في أمور أجلّ !

– عسى أن يكون تافها عندنا ما هو جليل عندكم، ولكن هل تعدّ العمر والفخر بالجاه والسّؤدد أمورا تافهة ؟

– كذب الرّجال جليل كالرّجولة نفسهاءُ!. فأين أنتنّ من كذب التجّار والسّاسة ورجال الدّين؟!. كذب الرّجال محور هذه الحياة الجليلة التي تُشاهدين آثارها في معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد، بل هو محور هذه الحرب الهائلة التي رمت بنا إلى هذا الحيّ الغريب.

نجيب محفوظ، خان الخليلي. الفصل 07. ص ص 60–63
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعـــــرف

تخريج الآيات :

* ﴿ هَلْ أَتَى عَلَى الإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا﴾ الآية 01 من سورة الإنسان.

* ﴿ يُدخِلُ مَنْ يَشَاءُ فِي رَحْمَتِهِ وَالظَّالِمِينَ أَعَدَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا﴾ الآية 31 من سورة الإنسان.

الأعـــــلام :

* الغجر: قوم رحّل يعيشون في الكثير من البلدان.

الشـــــرح :

1 –الفشار : اسم يُطلق على حبّات الذّرة بعد قليها في شيء من الزّيت.
2 –جسيمة : (ج،س،م) صفة مشبّهة. جسُمَ الشّيء يجسُمُ أي عظُمَ فهو جسيم . وامرأة جسيمة:امرأة بدينة.
3 –تثْريب : (ث،ر،ب) مصدر ثرّب يُثرّبُ تثريبا: أنّب ووبّخَ.

فكّـــــر

قسّم النصّ إلى مقاطع متّخذا معيارك في ذلك تغيّر أنماط الكتابة وتقدّم زمن الوقائع .

حلّـــل

1 – كيف قدّم لنا السّارد صورة خان الخليلي في بداية النصّ ؟ هل من قيمة إيحائيّة للموصوفات التي رُكّز عليها الخطاب في هذه الصّورة ؟
2 – ما سرّ الموقف الذي اتّخذه أحمد عاكف من المحامي أحمد راشد في بداية النصّ ؟
3 – كيف تبدو لك علاقة أحمد عاكف بأمّه في هذا النصّ ؟
4 – يعلن هذا النصّ نوعا من التوازي بين عالمي الرّجال والنّساء في خان الخليلي. بيّن ذلك باعتماد قرائن نصيّة دقيقة ووضّح غاية نجيب محفوظ من هذا التّوازي.

قـــــوّم

«طوبى لكذب غايته الرّفعة والفخر». ناقش هذا الموقف.

تـوسّــع

* عُد إلى بداية الرّواية واستخلص منها صورة كلّ من الأمّ والأب كما رسمها السّارد. ماذا تستنتج من تحليلك لمكوّنات الصّورتين ؟ وكيف تبدو علاقتهما بأحمد عاكف وعالمه ؟
* لا يكاد يخلو موقف من مواقف الرّواية من الحديث عن الحرب أو الإشارة إليها لأنّها الباعث الأوّل للوقائع وعنصر من العناصر الموجّهة لمسار الرّواية.
أ – استخرج من نصّ الرّواية ما يؤكّد هذا الحكم.
ب – ابحث في كتب التّاريخ عن أطوار الصّراع بين المحور والحلفاء في شمال إفريقيا عامّة ومصر بصفة خاصّة.

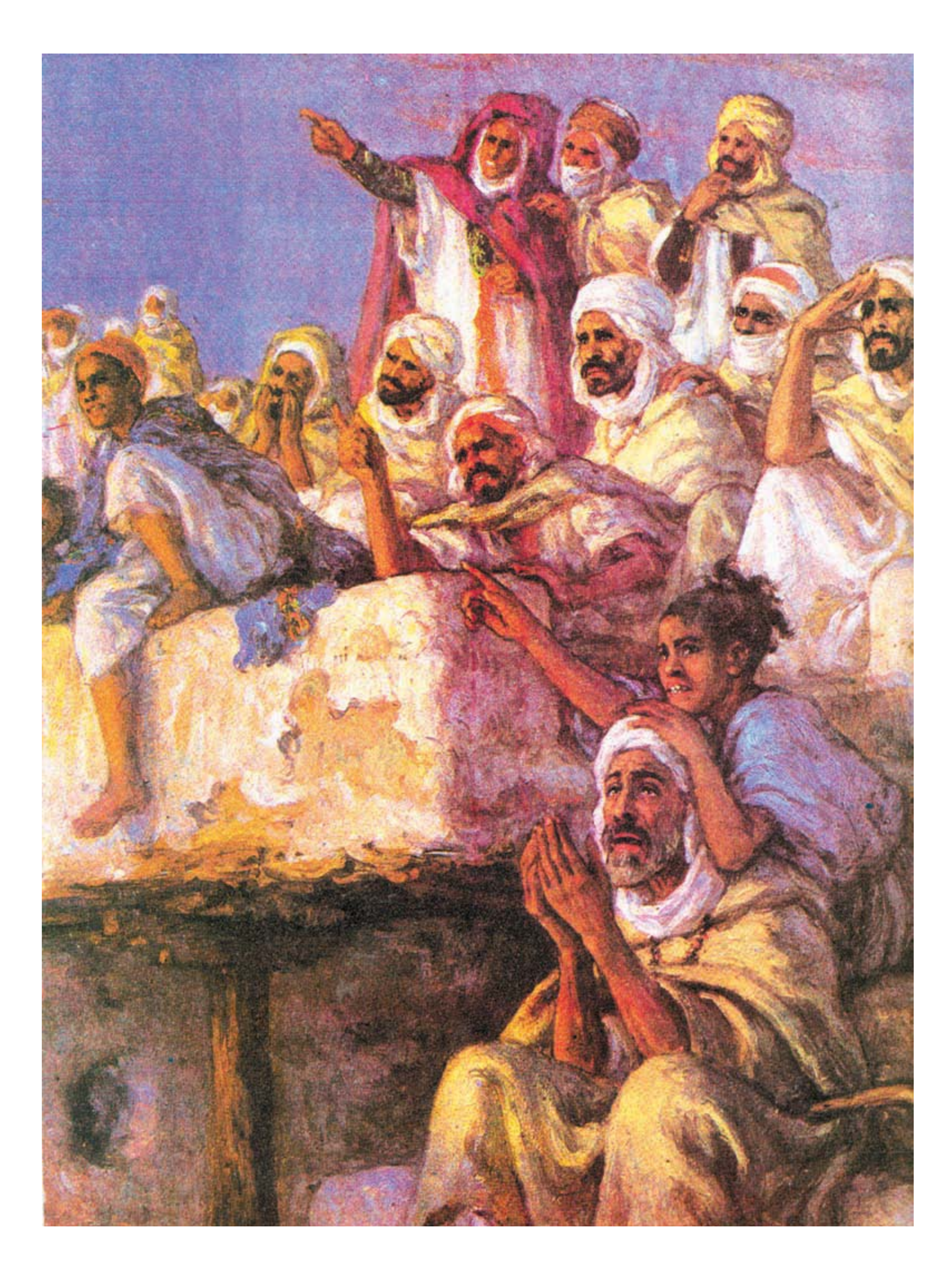
إضـاءات

* «كذب الرّجال محور هذه الحياة الجليلة التي تُشاهدين آثارها في معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد، بل هو محور هذه الحرب الهائلة التي رمت بنا إلى هذا الحيّ الغريب.» ربط المتكلّم بين جملتين باستعمال «بل» وقد أفادت في هذا المقام الإضراب إذ عدل بها أحمد عاكف عن حكم أوّل رصد فيه موقع كذب الرّجال من الحياة اليوميّة إلى حكم ثان جعل هذا الكذب روح الحرب العالميّة الثّانية ليُحمّله مسؤوليّة انتقال عائلته إلى حيّ خان الخليلي.

شـذرات

تنهض الرّواية التقليديّة على طائفة من الخصائص والتقنيّات والعناصر والمشكلات: كالشّخصيّة، والحبكة، والزّمان، والحيّز (المكان)، والحدث، واللّغة... وتتميّز البنية السّرديّة في الرّواية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض، إذ لا يُمكن أن يقع فيها حدث ما، إلاّ ويجب أن يرتبط بعلّة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهَوَس ما، أو بمُبرّر ما، أو بدافع ما... فالشّخصيّة تُسَخَّرُ لإنجاز الحدث الذي وكّل الكاتبُ إليها إنجازَهُ. وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيّاته وإجراءاته، وتصوّراته وإيديولوجيّته: أي فلسفته في الحياة.
وتُعامل الشخصيّة في الرّواية التقليديّة على أساس أنّها كائن حيّ ذو وجود فيزيائيّ، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها وسنّها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها وآلامها، وسعادتها وشقاوتها... ذلك لأنّ الشّخصيّة تقوم بالدّور الأكبر في أيّ عمل روائيّ يكتبه كاتب رواية تقليديّ (بالزاك– إميل زولا– نجيب محفوظ...). ويبدو أنّ العناية الفائقة برسم الشّخصيّة، أو بنائها في العمل الرّوائيّ، كان له ارتباط بهيمنة النّزعة التاريخيّة والاجتماعيّة.

د.عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية. المقالة الثّالثة
ص 85– ص86 سلسلة عالم المعرفة، العدد.240 الكويت. ديسمبر 1998



لوحة رؤية الهلال للرسّام الفرنسي "نصر الدّين دينيه"

حَيَاتُكَ لَيْسَتْ بِذِي بَالٍ!

تمهيد :

أن نطلب من الرّواية أن تُحدّد لنا نظريّا مفهوم المثقّف قد يكون أمرا عسيرا، في حين أنّ كثيرا من الفلاسفة والمفكّرين عموما تناولوا شخص المثقّف تحليلا وتنظيرا. وألاّ تكون الرّواية فلسفة ولا علم اجتماع بحكم طبيعتها الأدبيّة الفنيّة فتلك حقيقة هي إلى البديهيّات أقرب.

محمّد رجب الباردي، شخص المثقّف في الرّواية العربيّة

الفصل الأوّل، ص.17سلسلة موافقات، الدّار التونسيّة للنّشر:تونس 1993

وغادر البيت قبل العشاء إلى «الزّهرة *» فاجتمع بالصّحاب، وراحوا يتسامرون ويحتسون الشّاي ودار الحديث حول الصّيام، وكيف أنّ كثيرين – من أهل القاهرة خاصّة – لا يُؤدّون فريضته أَوْهَى الأسباب.

(..) ثمّ راح كمال خليل يُحدّث عن ليالي رمضان منذ أقلّ من ربع قرن، قبل أن تغمر موجة الاستهتار التّقاليد الدينيّة المؤثّلة(1)، وكيف كانت بيوت السّراة تظلّ مفتوحة طوال اللّيل تستقبل القاصدين وتستقرئ مشاهير المُقرئين حتّى مطلع الفجر، وقال إنّ بيتهم القديم –بيت أبيه– كان ضمن تلك البيوت العامرة، وتساءل أحمد عاكف: تُرى هل يصدق الرّجل فيما يقول أم يقتصّ أثر زوجه اللّحيمة ؟!. وتسامروا ساعة طويلة حتّى تعبت ألسنتهم فأمسكوا عن السّمر وأخذوا في اللّعب. ووجد أحمد عاكف نفسه منفردًا بالمحامي الشابّ، فأدرك أنّ نوبة النّضال والتحدّي قد جاءت، ولحظه بطرْف لم يُعلن عمّا يضطرم في باطنه من الموجدة(2) والمَقْتِ. وقبل أن ينبس أحدهم بكلمة مرّ بالمقهى جماعة من الصبيان والبنات ملوّحين بالمصابيح هاتفين بأناشيد رمضان سائلين «العادة» من النِّكَل والملاليم، فأتبعهم المحامي ناظريه حتّى اختفوا، وابتعدت أصواتهم الرّفيعة، ثمّ التفت إلى صاحبه قائلا بلهجة مُرّة:

– نحن شعب من الشحّاذين.

فأدار أحمد عاكف رأسه إليه كالمبتسم، وقد بات يوجس خيفة من الاشتباك معه في الحديث، وإن تظاهر بالاستهانة، وتوثّب للانقضاض والتحدّي. واستطرد أحمد راشد قائلا بنفس اللّهجة:

– شعب من الشحّاذين وحفنة من أصحاب الملايين. فليس يُتاح للشّعب غير العمل الوضيع أو امتهان الشّحاذة، والعمل الوضيع لا يُغني عن الشّحاذة!

فهزّ أحمد عاكف رأسه ونظر لمحدّثه نظرة لا معنى لها ولاذ بالصّمت، والصّمت في مثل حاله مأمون العواقب. فهو يُغنيه عن الخوض في ما ليس له به علم، ويهيّئ له جوّا آمنا لاهتبال الفرص السّانحة. أمّا صاحبه فاستدرك يقول:

– ليس يوجد شرّ من نظام يقضي على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم. ولست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أنّ غالبيّة قومهم جياع لا يدخل بطونهم ما يقيم أودهم، جهلاء لا ترتفع عقولهم عن أدمغة الدّواب، مرضى تستوطن الجراثيم أجسادهم الهزيلة. ألم يخطر لهم أن يُنادوا بمبدأ المساواة بين الفلاّحين والحيوانات مثلا ؟ فإنّ للحيوان على سادة الرّيف حقّا في الغذاء والمأوى والصحّة لا مراء فيه، ولم يُقَرَّ بمثله للفلاّح!

ولم يعد يستطيع كبح شهوة المعارضة، وكبُر عليه أن يستمرّ الشابّ في محاضرته وأن يقنع هو بالإنصات كالتّلاميذ فقال:

– إذا كان للفلاّح حقّ فلماذا لا يُطالِب به ؟

فقال المحامي بحدّة:

– الفلاّح مضغوط تحت المستوى الأدنى للإنسانيّة، فلا يُمكن أن يُطالب بشيء، ولكن خليق بكلّ إنسان أهل لشرف الإنسانيّة أن يمُدّ يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضّغط، وقديما حارب الرقَّ الأحرارُ لا العبيد!

وتنازعت الكهل عواطف جاءت متناقضة. فجانب من نفسه ارتاح لما يقول الشابّ، فلو اعتدل ميزان العدالة في هذا الوطن ما عاقه عن إتمام تعليمه عائق، ولبلغ ما يشتهي من الشّرف في الحياة. واحتقر جانب آخر اهتمامه الحماسيّ بالمشكلات الاجتماعيّة ورأى أنّها دون ما ينبغي أن يُفكّر فيه «المثقّف» من أمور العقل كالمنطق والتصوّف والأدب! ثمّ ذكر عنف الشابّ في حديثه وثقته برأيه فثارت كبرياؤه، وغلبته على أمره، فقال بحدّة:

– لو أنّ الفلاّح يستحقّ أكثر ممّا هو مُتاح له لناله، والحقّ لمن يقدر عليه، وما عدا ذلك فهراء في هراء!

وثبّت الشابّ نظّارته على عينيه بحركة عصبيّة، وقال بلهجة غريبة:

– أأنت من أتباع نيتشه * يا أستاذ؟!

ربّاه ومن نيتشه هذا ؟..ألا يُمكن أن يوجد رأي – ولو كان من وحي الغضب والحَنَقِ – من غير قائل سابق من الحكماء الذين يجهلهم كلّ الجهل؟..وكيف يُجيب الشيطان البغيض؟!..هداه عقله إلى سبيل واحد رأى أنّه يُخلّصه من الفخاخ التي ينصبها له عدوّه، فقال وقد غيّر لهجته، وخفّف من شدّته:

– إنّك يا أستاذ راشد تدفعني إلى أحاديث ليست بذي بال؟!

– حياتك ليست بذي بال ؟!

– دع الفلاّح إلى نفسه أو إلى من يعنيه أمره. ألم تقرأ شيئا عن أرسطو*؟.. أَلَمْ تُلمّ بفلسفة إخوان الصّفا * الدّينيّة؟..ألم تُثقّف شتّى المعارف الرّوحيّة؟

فلاح الانزعاج في وجه الشابّ وقال:

– إنّ مثلنا مثل ربّان السّفينة تمخر عُباب مضيق ثائر تهبّ عليه ريح زعزع عاصفة، فيفور زخاره(3) ويصطخب ركامه، فتعلو السّفينة وتسفل وتميل ذات اليمين وذات الشّمال، مضطربة البنيان مُزلزَلَة الأركان، فهل يجوز للربّان – وتلك حال السّفينة – أن يوليَ آلة القيادة ظهره ليرميَ بطَرْفِهِ إلى الأفق متأمّلا ومُنشدا؟!. نحن الآن نجتاز مضيق الموت تكتنفنا الآلام من كلّ جانب. فلنأخذ من الآلام ذخيرة لتأمّلاتنا. حقّا إنّ للأبراج العاجيّة لذّاتها، ولكن ينبغي أن نقاوم أنانيّتنا إلى حين.

– فأنت في سبيل أن تُنقذ البائسين من وهدة الحيوانيّة تُضَحّي بإنسانيّة المثقّفين وتقتل أرواحهم!

– قلت إلى حين.. ألم تر إلى فترة الحرب وكيف تحوّل العلماء – وهم أشرف الخلق – إلى نوع من المجرمين!

– ومع ذلك فلك نصيبك من التأمّلات البعيدة كالفَلَك والذرّة!

فضحك أحمد راشد – لأوّل مرّة – بصوت مُرتفع فلفت إليه جماعة اللاّعبين وجعل المعلّم نونو يقول له:

– إن ضحكتم فأعلمونا!.

فسكت المتحاوران حتّى شغل عنهم اللاّعبون ثمّ قال المُحامي:

– لا غنى عن التسلّح بالعلم للمُكافح الحقّ، لا للاستغراق في تأمّلاته ولكن لتحرير النّفس من أصفاد الأوهام والترّهات، فكما أنقذتنا الدّيانات من الوثنيّة ينبغي أن يُنقذنا العلم من الدّيانات!!

وهنا احتدّ سليمان بك عتّة كعادته إذ خسر «عشرة» واشتبك معه سيّد عارف في مُصاولة(4) لاذعة لم تلبث أن انتظمت جميع المتوثّبين من أهل المجون فانقطع حديث رمضان الأوّل.

نجيب محفوظ، خان الخليلي. الفصل 11 . ص ص 79 ـ 83
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعــــرف

الأعـــــلام :

* الزّهرة : مقهى صغير يجمع أفنديّة حيّ خان الخليلي المحترمين.
* نيتشه : Nietzsche Friedrich (1844 – 1900) واحد من أعظم فلاسفة ألمانيا في العصر الحديث. اشتهر بفلسفة القوّة وبتوجّهه العدميّ من أشهر مؤلّفاته هكذا تكلّم زرادشت. طبع نيتشه الحياة الفكريّة والفلسفيّة والسّياسيّة في عصره وعُدّ صاحب مدرسة فلسفيّة دار في فلكها العديد من المفكّرين والفلاسفة بعده.
* أرسطو : (385 – 322 ق م) فيلسوف إغريقيّ قديم تتلمذ على يدي أفلاطون وتميّز بجرأة مواقفه الفلسفيّة وطرافة قراءته للعالم. إليه يُنسب المنطق وله عدّة مؤلّفات ترجمها العرب وبفضلها شيدت نهضة أوروبّا الحديثة من أشهر أعماله: القانون والشّعر.
* إخوان الصّفا : جمعيّة فلسفيّة باطنيّة ظهرت في القرن الرّابع الهجريّ، جمّعت أهمّ آرائها في رسائل سعت فيها إلى التعبير عن مواقفها من العلوم وتصنيفها وقضايا التعليم والعمل والتوفيق بين الفلسفة والشّريعة.

الشـــــــرح :

1 – المؤثّلة : (ء،ث،ل) اسم مفعول من أثَلَ يأثِلُ أُثُولا: تأصّل. وكُلّ شيء قديم مؤصّل هو أثيل ومؤثَّلٌ ومُتأثِّلٌ.

2 – الموجدة : (و، ج، د) مصدر من وجِدَ يجُدُ ويجِدُ أي غضب.

3 – زخاره : (ز،خ،ر) مصدر من زخَرَ يزخَرُ زَخْرا وزُخارا. زخر الماءُ علا وارتفعت أمواجُهُ.

4 – مُصاولة : (ص،و،ل) مصدر من صاول. والمُصاولة: المواثبة. والصـّؤول من الرّجال: الذي يضرب النّاس ويتطاول عليهم.

فكّـــــــك

قسّم النصّ إلى مقاطع معتمدا في ذلك أشكال الحوار وموضوعاته معيارا.

حلّـــــــل

يختزل كمال خليل في حديثه عن الماضي حركة الخوف من مواجهة الحاضر وقيمه الجديدة: وضّح ذلك وَصِلْهُ بصورة حيّ خان الخليلي كما رسمها السّارد في نصّ الرّواية الأوّل. ماذا تستخلص من هذه الصّلة عن طرائق نجيب محفوظ في تصميم شخوص رواياته ؟

خضع الحوار بين أحمد عاكف وأحمد راشد لنسق تصاعدي كشف عمق الهوّة الفاصلة بين الشّخصيّتين وجدانا وموقعا وموقفا. تتبّع في النصّ مظاهر هذا النّسق التّصاعديّ بدراسة مخاطبات الشخصيّتين وبيّن نموذج المثقّف الذي يُحيل عليه كلّ واحد منهما.

ما سرّ خوف أحمد عاكف من مواجهة أحمد راشد ؟

صُمّمت حركة الوقائع في النصّ بطريقة تشي بموقع المثقّف من مجتمعه. وضّح ذلك في ضوء قرائن نصيّة دقيقة تستمدّها من خبر الحكاية وخطابها.

قـــــوّم

في النصّ موقفان من رسالة المثقّف وموقعه من المجتمع. أيّ الموقفين تتبنّى؟ وما حُججك في رفض الموقف الآخر؟

تـوسّـــــع

* «ألم تر إلى فترة الحرب وكيف تحوّل العلماء – وهم أشرف الخلق – إلى نوع من المجرمين!.» حرّر فقرة حجاجيّة تتوسّع فيها في تفسير موقف أحمد راشد داعما آراءك بحجج واقعيّة وأخرى تاريخيّة.
* تعدّدت في الرّواية مواطن الحوار بين أحمد عاكف وأحمد راشد. عُد إلى الرّواية لتُحدّد هذه المواطن وتستخلص منها أهمّ موضوعات الحوار التي جمعت بين الرّجلين. هل تُجسّد هذه المواطن هموم المثقّف وهواجسه؟
* استخرج من الرّواية صورة أحمد راشد وبيّن كيف استغلّها نجيب محفوظ نقيضا إيجابيّا حطّم به القيم التي كان يعتزّ بها أحمد عاكف.

إضـــاءات

* «دع الفلاّح إلى نفسه أو إلى من يعنيه أمره. ألم تقرأ شيئا عن أرسطو؟ ألم تلمّ بفلسفة إخوان الصفاء الدينية؟ ألم تثقّف شتّى المعارف الروحيّة؟» خرج الاستفهام في الأمثلة التالية عن دلالته الطلبيّة الأصلية وأفاد معنيين سياقيين هما الإنكار واللّوم.
* في قوله : «ووجد أحمد عاكف نفسه منفردا بالمحامي الشابّ، فأدرك أنّ نوبة النضال والتّحدّي قد جاءت، ولحظه بطرف لم يعلن عمّا يضطرم في باطنه من الموجدة والمقت»، مارس السارد زاوية الرؤية من الدّاخل لأنّه أحاط بما في نفس البطل من مشاعر وما في ذهنه من أفكار.

شـــذرات

أمّا في رواية خان الخليلي فإنّ محفوظ يُعمّق لوحة الحياة المأساويّة الفاجعة للفئات الاجتماعيّة الدّنيا في القاهرة خلال السّنوات الأولى من الحرب العالميّة الثّانية. وتتميّز هذه الرّواية بوفرة الألوان الحالكة. فالتناقضات الاجتماعيّة الدّاخليّة في الرّواية تتعقّد بفعل عوامل خارجيّة كخطر الزّحف الفاشيّ المُخيّم على مصر والغارات الجويّة على القاهرة وتفاقم الغلاء.

يتحدّث نجيب محفوظ عن حياة عائلة موظّف صغير من أبناء القاهرة تفرّ من الغارات الجويّة إلى منطقة المساجد والعتبات المقدّسة في القاهرة. وقد وُفّق الكاتب في الكشف عن الأسباب الاجتماعيّة لبؤس النّاس وفي تصوير الشّخوص الشعبيّة من المتردّدين على المقهى في خان الخليلي. وهو في كلّ ذلك يُفرد مكانا كبيرا لتحليل مركّب النّقص لدى بطل الرّواية الرّئيسيّ أحمد عاكف.

روشين، بحوث سوفيتيّة في الأدب العربيّ
ص 286 دار التقدّم. موسكو 1978



مقهى بخان الخليلي في القاهرة

ترَاجَعَ لائِذًا بالسَّلامَةِ

تمهيد :

ما يكاد [نجيب محفوظ] يفرغ من رسم شخصيّاته أو بيئته رسما يضع له الخطّ بعد الخطّ في دقّة هندسيّة – بل آليّة– بالغة، حتّى يسقط كلّ ما تكلّف من صبر ومن تمحيص، وإذا نحن أمام شخصيّة مُجرّدة من الحواشي الواقعيّة، وإذا نحن نتابع حوارها النّفسيّ أو مع الآخرين أو تطوّر مجرى الفكر عندها، فلا يكاد يعلق بالذّهن شيء من هذا الوصف التسجيليّ ...وإنّما نتعرّف إلى دخيلة الشّخصيّة من المقوّمات الرّئيسيّة لها، لا من عوارضها الخارجيّة، وإذا بالواقعيّة تهزم نفسها ويفوتها غرضها.

إدوارد الخرّاط، كيف قرأت نجيب محفوظ

ص، 327 مجلّة فصول.المجلّد، 16 العدد. 03 شتاء 1997

ولمّا خلا إلى نفسه في حجرته بعد منتصف اللّيل، تساءل ممتعضا: ألا يحسن به أن يُقلع عن عادة فتح النّافذة، وأن يُغلق قلبه دون العاطفة الجديدة التي يسير الألمُ بين يديها؟ أليس الموت مع السّلامة خيرا من حياة القلق والعذاب؟ بيد أنّه تناسى مخاوفه في اليوم التالي وما بعده وصار بين النّافذة والشّرفة ميعاد يتجدّد كلّ أصيل. ولم يعد شكّ في أنّ الفتاة أدركت أنّ جارها الجديد يتعمّد الظّهور في النّافذة أصيل كلّ يوم ليبعث إليها بتلك النّظرة الحييّة الوجلة. تُرى كيف تُحدّثها نفسها عنه؟ أتهزأ بشكله؟ أتضحك من كهولته؟ أم باتت تضيق بخجله وجموده؟ فمن عجب أن تتواتر الأيّام وما يزال حريصا على ميعاده مترقّبا لساعته ثمّ لا يستطيع شيئا إلاّ أن يُرسل هذه النّظرة الخائفة التي ما أن تلتقي بنظرتها حتّى ترتدّ في خفر وقد اختلجت الأجفان، وما انفكّ شبح أحمد راشد يُطارده ويُزعجه، وما انفكّ يسائل نفْسَه الغيور أما ترشقه الفتاة أيضا بمثل هذه النّظرة الحلوة أم تدخر له ما هو أجمل وأفتن؟! بيد أنّ لحظات الأصيل السّعيدة كانت تنتشله دائما من هاوية الشكّ والقُنوط. وجعل يهدّئُ رُوعَه(1) ويقول لنفسه إنّها لو كانت تهوى الشابّ البغيض لما منحته نظرتها الحنون مساءً بعد مساء فعاوده الأمل وراجعه الرّجاء. ولكن لم يكن طبيعيّا أن يقنع بهذه النّظرة، وأدرك أنّه ينبغي أن يخطو خطوة جديدة، ولكن هل يستطيع؟ هل يستطيع أن يهجم على الحياة لحظة كما استطاع أن يهرب منها عشرين عاما كاملة؟ هلاّ أدام إليها النّظر حتّى تُطرق هي حياء ولو مرّة !.. هلاّ حيّاها بابتسامة؟ وتخيّل أنه يُديم إليها نظره ثمّ تخيّل أنّه ابتسم لها فتورّد وجهه واضطرب اضطرابا عنيفا وغلبه الحياء والعجز على أمره ! ربّاهُ أتجفل الكهولة من الطّفولة؟ .. أتفرّ الأربعون من السّادسة عشرة ؟ لكم حسب فيما مضى أنّ الخجل داء يزول مع تقادم العهد ولكنّه تشبّث بطبعه حتّى أدركه داء جديد هو داء الكهولة، فلماذا يخلق اللّه قوما مثله لا يقدرون على الحياة ؟!.

والتمس في يأسه سبيلا جديدا فقال لنفسه إنّ الذين يخافون النّظر والابتسام يستطيعون بلا شكّ أن يكتبوا، فلماذا لا يُجرّب وسيلة الكتابة إليها ؟. وراقه هذا الخاطر وفكّر فيه تفكيرا جدّيّا، فالأمر لا يقتضيه إلاّ أن يكتب كلمات في ورقة ثمّ يطويها بعناية ويرمي بها إلى الشّرفة، هذا حسن. فكيف يبدأ

خطابه ؟ أيقول مثلا حبيبتي نوال ؟.. هذا تصوير وقح. عزيزتي نوال ؟.. ما يزال ذكر الاسم وقاحة. عزيزتي فحسب، فهذا أليق بأدبه، ثمّ ماذا؟.. إنّ الرّسائل تبدأ عادة بالتحيّات، فليكتب لها تحيّةً وسلاما، ثمّ ماذا؟.. هل يُصارحها بحُبِّه؟.. كلاّ هذا ينبغي أن يَختم به، وإذا بدأ فليبدأ بالإعجاب والثّناء، ولكن كيف ينشئ عباراته؟.. وكيف يتخيّر ألفاظه؟.. أيّ الأساليب يُعجبُها؟ وأيّ الألفاظ يحسن وقعها من نفسها؟.. وهَبْهُ(2) فرغ من حلّ هذه المشكلات جميعا فماذا يسألها؟.. أن تُجيبه؟.. أن تُقابله؟.. بل هناك ما هو أهمّ من كلّ ذلك. ما الذي يدعوه إلى الظنّ بأنّها ستحسن استقبال رسالته؟.. من يُدريه أنّها لا تُمزّقها وتقذف بها في وجهه.. أو يغلبها السّخط فتفضح سرّه وتُشَهّر بكرامته؟.. وعَقَلَه التردّدُ بعد أن كاد يمسك بالقلم فتراجع لائذا بالسّلامة. على أنّ النّافذة لبثت على ولائها للشّرفة. وأَوْفَت كلتاهما بعهد لم يرتبطا به. فتلاقت العيون حتّى تآلفت وتعارفت، وتجاذبت الأرواح دون أن يعوق تجاذبها الصّمت أو الحياء، وبات يظنّ – لما يُطالع في نظرتها من العطف والصّفاء– أنّه ظلم الأستاذ أحمد راشد بأفكاره وعواطفه، وأنّ الشابّ المشغول بالاشتراكيّة ومحو العقائد البالية لا يفرغ للغزل والحُبِّ، فذاق رحيق الأمل صافيا، ثمّ أدناه الحظّ من الأمل والثّقة بمُصادفة: إذ شغله أبوه عصر يوم من أيّام رمضان الأخيرة فمضى الأصيل دون أن يستطيع الظّهور في موعده من النّافذة، وانتظر في اليوم التالي بصبر نافذ ولكنّه وجد الشّرفة مُغلَقَةً!.. وانتظر عبثا أن تُفتح وأن تبدو منها فتاته ولكن على غير جدوى !.. وظنّ أنّه عاقها عن الظّهور مثل الذي عاقه بالأمس، لولا أن عثر بشبحها وراء خصاص باب الشّرفة!.. فلم يشكّ في أنّها تعمّدت إغلاق الشّرفة دونه كما فعل هو بالنّافذة في أمسه ومعنى هذا – إن صدق حدسه– أنّها أحسّت غيابه أمس، بل لعلّها استاءت منه وأضمرت ساعتها عقابه وها هي ذي تُحقّق إرادتها، ومال إلى تصديق ظنّه، ولكنّه لم يجد للعقاب ألما، وعلى العكس شعر له بلذّة لا عهد له بها، فطرب طربا استخفّه وجعله يُفرقع بأصابعه ويذهب ويجيء في الغرفة ذاهلا عمّا حوله. وفي اليوم التّالي أقبل على النّافذة بروح جديدة ممتلئا ثقة وأملا، فشعر بوجودها قبل أن يرفع إليها عينيه المستطيلتين، وكان عزم أن يرمقها بنظرة استفهام وعتاب كأنّما يسألها »لم اختفيت أمس؟«، فالآن جاء وقت التنفيذ !.. رفع رأسه الصّغير فالتقت العينان ! ونادى شجاعته ليرفع حاجبيه ويحرّك رأسه مستفهما مفكّرا، أجمع عزيمته كمن يتوثّب لإلقاء نفسه إلى حوض السّباحة لأوّل مرّة، ودفع نفسه للقفز، ولكنّه جمد لحظة أكثر ممّا ينبغي فانتهز عقله الفرصة ورمى في طريقه بخاطر من خواطر الشكّ والخوف فخاف أن يعثر به فاستطارت إرادته وانتثر عزمه وجفل متراجعا ! وفي تلك اللّيلة أنّب نفسه تأنيبا قاسيا، وطرق صلعته بشيء من الحدّة وصاح غاضبا:«أما من ذرّة رجولة!!»

وهكذا أحبّها. أحبّها لعينيها النجلاوين ونظرتها اللّطيفة السّاذجة وخفّة روحها. أحبّها لأنّ أحلامه – والأحلام هي الفنّ الوحيد الذي أتقنه في دنياه – أبت أن تُغيّبَها ساعة عنه، ولأنّه جائع – جائع في الأربعين– والجوع من بواعث الأحلام!..

نجيب محفوظ، خان الخليلي.الفصل .13ص ص94–96
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعـــــرف

الشـــــرح :

1 – رُوعٌ : (ر،و،ع) مصدر من رَوَعَ مُحّض للاسميّة. والرّوع موضع الرّوْع – أي الفزع– وهو القلبُ.
2 – هَبْ : فعل جامد يلزم صيغة الأمر ويحمل معنى الافتراض.فهبْ المسألةَ واقعةً أي افرض أنّها واقعة.

فكّـــــر

صيغ الخطاب السّرديّ في النصّ وَفقا لنفسيّة أحمد عاكف وهي تتردّد بين الإقدام والإحجام. تتبّع تجلّيات هذه الثّنائيّة وبيّن أثرها في نظام المقاطع في النصّ.

حلّـــــل

1 – طغت على مُحاورة أحمد عاكف لذاته صيغ الاستفهام. اُرصد مواضع هذه الصّيغ ودرجات تواترها مبيّنا فضلها في الكشف عن عالم شخصيّة أحمد عاكف ومُحلّلا وقعها في نسيج الوقائع في هذا النصّ.
2 – كيف يبدو لك موقع السّارد من الوقائع والشّخوص ؟ هل يُعتبر موقعه هذا مؤشّرا دالاّ على واقعيّة الرّواية؟
3 – اِستخرج من النصّ شبكة العلاقات بين الشّخوص مبيّنا دور محور الرّغبة في تحديدها ومن ثمّ في دفع حركة السّرد في اتّجاه استبطان شخصيّة أحمد عاكف شخصيّة محوريّة في الرّواية.
4 – علّق السّارد في خاتمة النصّ على صلة أحمد عاكف بجارته نوال بالقول:«أحبّها لأنّ أحلامه – والأحلام هي الفنّ الوحيد الذي أتقنه في دنياه – أبت أن تُغيّبَها ساعة عنه، ولأنّه جائع – جائع في الأربعين– والجوع من بواعث الأحلام !..» بيّن مواقع الحلم من نظام الوقائع في هذا النصّ وحلّل ما اعتمده نجيب محفوظ من أساليب وحّدت بين عالمي الحلم والحقيقة.

قـــــوّم

وجد أحمد عاكف في الأحلام عزاء لخيباته المتتالية. ما موقفك من هذه الوسيلة التي سدّ بها البطل ما يُعانيه من نقص ؟ وهل يُمكن للحلم أن ينقلب من دافع خلاّق للفعل إلى معرقل ؟ علّل إجابتك بما تراه مناسبا من الحجج.

توسّـــــع

ترى طائفة من الّذين درسوا أدب نجيب محفوظ أنّ اختياره لأسماء الشخصيّات لا يخلو من دقّة مأتاها الحرص على التّناسب بين صورة الشخصيّة ودلالات اسمها. استخرج من الرّواية أسماء الشّخوص وحلّلها مبيّنا مدى وجاهة هذا الموقف.

إضـاءات

* يفتتح النصّ بقول السارد «ولمّا خلا إلى نفسه في حجرته بعد منتصف الليل، تساءل ممتعضا» وقد قرن المتكلّم الحدث الرئيسيّ (تساءل ممتعضا) بالحدث الثّانويّ (خلا إلى نفسه) بالظّرف «لمّا»، فدلّ بذلك على تزامن وقوع الحدثين في الماضي.
* خضعت أحداث هذا النص النفسيّة لبرنامج سرديّ واضح المعالم:
أ – الباعث : اهتمام البطل بالفتاة.
ب – الكفاءة : تعمّد البطل الظهور والاختفاء أمام شرفة الفتاة.
ج – الإنجاز : تلاقي العيون وتبادل النظرات.
د – الجزاء : وقوع البطل في حبّ الفتاة.

شــذرات

أحمد عاكف ذات متضخّمة مريضة – كما يقول المؤلّف–، شخصيّة عاديّة الذّكاء ولكنّها تعتقد أنّها عبقريّة مضطَهَدة. حاول إكمال دراسته في القانون وفشل، وحاول أن يكون عالما كبيرا كنيوتن وأينشتين ففشل أيضا، وحاول الكيمياء وانتهى إلى النتيجة نفسها، وحاول الأدب فاصطدم رأسه بجدار مسدود، وانتهى إلى تبرير فشله بأنّه ضحيّة لمؤامرة طرفاها سوء الحظّ وفساد النّفوس، وأنّ مصر لا تعرف العظمة الحقيقيّة. مثل هذه الشخصيّة مريضة مرضا يقترب بها من الجنون، وحقدها على البشريّة لا حدّ لهُ لدرجة أنّه تمنّى في الرّواية أكثر من مرّة أن يُدمّر العالم بأسره. وحين علم أنّ غريمه أحمد راشد يُعطي دروسا لنوال ويُجالسها راودته هذه الأفكار.(...) هذه الشخصيّة المريضة التي تشعر بالقهر والعذاب، والتي يُغطّي هذا الشّعور كلّ مظاهر حياتها، ابتداء من طريق المستقبل حتّى علاقتها بالجنس الآخر، نجدها – ورغم ذلك كلّه– قادرة على الشّعور بالحُبّ العُذريّ وتدبيج القصائد لهُ كأيّ شخصيّة سويّة!! شخصيّة على هذه الصّورة لا تُمارس فعلا أو قولا على طول الرّواية يُمكن أن يكون تعبيرا على هذه الحالة المرضيّة التي أرادها المؤلّف لشخصيّته، بل على العكس نجد أفعال الشخصيّة وأقوالها غاية في الالتزام والانضباط، نجده مُضحّيا على طول تاريخه لأسرته، رقيقا مع الآخرين إلى أبعد حدّ.

عبد المحسن طه بدر، الرّؤية والأداة. ص ص 352–353

دار الثّقافة للطّباعة والنّشر. القاهرة 1978



لوحة "نــافــذة" للفنّان التّونسي ناجي الثّابتي

نويْتُ الحُبَّ

تمهيد:

إنّ الرّواية العربيّة جنس مُضادّ، جاء ليكسر التراتب الاجتماعيّ ومعه يكسر التّراتب الثّقافيّ، فكان الفنّ الأدبيّ القادر على إحداث التغيير حقيقة في نظريّة الخطاب الأدبيّ ونظريّة الأدب العربيّة. وجنس الرّواية في الأدب العربيّ رَسَم من النّاحية التّاريخيّة الحدود بين مرحلتين كبيرتين هما: عصر الإحياء ومؤشّر الدّخول في عصر الحداثة، فكانت الرّواية العربيّة بظهورها الأوّل علامة دالّة على بداية التغيير، وبداية نهاية عصر الإحياء، ومؤشّر الدّخول في عصر الحداثة الأدبيّة.. ولكنّ ذلك كان يقتضي كسر الزّمن الأفقيّ وإبعاد الذّاكرة المريضة، وأهمّ من ذلك كسر التّراتب الاجتماعيّ والثّقافيّ، ومن ثمّ بروز الرّواية جنسًا أدبيًّا مضادًّا ومُحدثا للانقلاب.

عبد السّلام صحراوي، الأدب العربيّ ونظريّة الأجناس الأدبيّة
ص،558 مجلّة علامات في النّقد. المجلّد، 14 الجزء.54 ديسمبر 2004

وجرت عينا الكهل على النّوافذ وهو يزحم المتدافعين حوله حتّى ظفر بضالّته في مقدّمة عربة من عربات الدّرجة الثّانية، وكان الشابّ القادم يُعطي حقيبته لأحد الحمّالين، فهتف أحمد باسمه ولوّح له بيده وهو يدنو من العربة. فالتفت الشابّ إليه، ثمّ قفز إلى الأرض فصار تلقاء شقيقه. وسلّم الأخوان بحرارة، وشدّ أحمد على ذراع الشابّ قائلا:

حمدًا للّه على السّلامة. كيف حالك يا رجل؟!

فقال الشابّ بسُرور وقد تورّد وجهه المتعب من وعثاء(1) السّفر:

الحمد للّه يا أخي.. كيف أنت؟.. كيف الوالدان؟

وسارا جنبا إلى جنب نحو الخارج يعلوهما البِشْرُ. كانا ذوَيْ طول واحد ونحافة متشابهة، ولا يخطئ الناظر إليهما أنّهما شقيقان على ذبول الأكبر ونظارة الأصغر، فملامحهما متقاربة. إلاّ أنّها بلغت في وجه رُشدي مداها من الحُسْنِ، وحال بينها وبين ذلك في وجه الآخر إمّا انحراف أو تجهّم أو إعْيَاء. فلرشدي أيضا ذاك الوجه الطّويل النّحيل ولكن ليس له خدّا أحمد الذّابلان، وسمرته – وإن اعتراها شحوب – صافية يجري فيها ماء الشّباب، وعيناه مستطيلتان مُتباعدتان إلاّ أنّ حدقتيهما أوسع، ونظراتهما أنفذ، والتماعهما خاطف يدُلّ على حدّة المزاج وروح الفكاهة والجسارة. سارا متكاتفين.

(...)استقلاّ عربة، ونقد الشابّ الحمّالَ أجرتَه ثمّ سارت العربة سيرتها الثّملة المريحة تخترق ميدان المحطّة المترامي الأطراف فأجال الشابّ فيه عينيه العسليّتين الجميلتين، فتخاطفت السيّارات والعربات والترامات والمارّة ناظريه، فنقر بإصبعه على جبهته وقال:

– يكاد رأسي يدور، وكأنّي أرى التّرام والمترو لأوّل مرّة. أتذكر نادرة الرّيفيّ الذي جاء مصر لأوّل مرّة فلمّا أشرف على هذا الميدان ريع وفزع، ثمّ تراجع إلى القطار وهو يقول متأسّفا:«جئت متأخّرا فأهل البلد يرتحلون»!.

فضحك أحمد الذي تلذّ له فكاهة الشابّ ونوادره وبساطته. ومن حسن الحظّ أنّ رشدي لم يكن «جامعيّا» بالمعنى العميق – فلا يطرق موضوعات العلم ولا يذكر اصطلاحاته– وإلاّ لوجد فيه نوعا من «أحمد راشد»، وأجمل من هذا أنّ الشابّ كان من المخدوعين في ثقافة أخيه فظنّه عالما متفقّها وآمن بعقله كما يؤمن به الآخر. أمّا أحمد فسرّ بإيمان شقيقه به ورأى فيه رمزا حيّا لإيمان الجامعة المصريّة بعبقريّته العصاميّة!.

(...)وقفت العربة عند مدخل خان الخليلي، فغادرها الرّجلان وتبعهما الحوذيّ حاملا الحقيبة. ولمّا ولجا التّيه قال أحمد:

– انتبه جيّدا إلى ما يُحيط بك، واحفظ المسارب عن ظهر قلب وإلاّ ضللت في معارجها!.

واقتربا من العمارة، ورأى أحمد أمّه تُطلّ من نافذة حجرته فلكز شقيقه في ذراعه مُشيرا إلى النّافذة، فرفع الشابّ رأسه فوجد أمّه وقد عصبت رأسها بمنديل بنّيّ وأخذت زينتها كأنّما هي عروس تتصدّى لعريسها، وما أن التقت عيناهما حتّى فتحت له ذراعيها لتدعوه إلى حضنها. وقبل فوات دقيقة كان بين ذراعيها البضّتين(2) في عناق حارّ.

وجلسوا جميعا حول المائدة – وقد جاء أبوه أيضا ولثم الفتى ظاهر يده – وأخذوا بأسباب الحديث في شوق ولذّة، فتكلّم الشابّ عن أسيوط وأهلها والغربة والحنين إلى الأهل والوطن، وتكلّم الأب عن الغارة والمشاعل التي أسقطتها الطّائرات، وحدّثته أمّه عن جاراتها والمعلّم نونو وأزواجه الأربع، ثمّ لاحظت المرأة أنّ وزنه لم يزد رطلا واحدا، وانتقلت إلى الكعك فبشّرته بأنّه سيأكل كعكا لذيذا لن يذوق مثله أحد في مصر جميعا، ثمّ سارت أخيرا بين يديه إلى حجرته. وعندما خلا الشّاب إلى نفسه لم يعد يحاول إخفاء استيائه فلاحت أماراته في وجهه الجميل، وقد انقبض صدره منذ رسم الخطوة الأولى على عتبة خان الخليلي، فلمّا دخل الحجرة هاله ضيقها، وأيقن أنّه لن يطمئنّ له جانب في هذا المقام الجديد، وضاعف من سخطه أنّ أصحابه جميعا في السّكاكيني وما حوله وأنّه سيُرغَمُ – بعد قضاء سهرته بينهم– على قطع طريق طويل إلى هذا الحيّ وعلى التخبّط في طرقاته الضيّقة ليلا وهو ثمل! ونفخ من الغيظ ووطّن نفسه على حمل آلِهِ على العودة إلى بيتهم القديم أو إلى آخر قريب منه مهما كلّفه ذلك. ثمّ فتح حقيبته واستخرج ما فيها، ومضى يهيّئ صوان ملابسه مترنّما – كعادته– بإحدى أغنيات عبد الوهّاب*، وغيّر ملابسه ثمّ غادر الحجرة إلى الحمّام – وهو يواجه الحجرة على النّاحية الأخرى من الرّدهة الطّويلة الضيّقة– فاستحمّ بالماء البارد ليُزيل عن نَفْسِهِ غُبار السّفر ونَصَبَهُ(3)، وعاد إلى الحجرة أجمل منظرا وأطيب نَفْسًا، وأغلق الباب وراءه – ليعلو صوته بالغناء إذا أراد– وفتح النّافذة ودهن شعره بالفزلين وسرّحه بعناية فائقة، وتعطّر بعطر البنفسج الأثير لديه فصار في أحسن حال. وانجذب نحو النّافذة فدلف منها ليرى على أيّ منظر تُطلّ. فرأى الممرّ الضيّق في أسفل يؤدّي إلى خان الخليلي القديم، واعترض مدى بصره فيما يُواجه جناح العمارة الثّاني، فضاق صدره وخال أنّه رُمي به إلى أعماق سجن. أين من هذه النّافذة نافذةُ حُجرته بشارع قمر المُشرفة على ميدان السّكاكيني حيث لا تغيب عن عين النّاظر أسراب ظباء اليهود، وتنهّد محزونا، ثمّ أجال بصره

فيما حوله، فانجذب البصر نحو نافذة تُقابل نافذته من علٍ – على جناح العمارة المُواجهة له– انفتحت على مصراعيها، وظهر فيها وجه فتاة، وجه حَسَنٌ تزينُهُ عينان تقطران خفّة وسذاجة، فالتقت عيناهما في نظرة إنكار من ناحيتها ونظرة تفحّص – تفحّص الصّائد لصيد اعترضه– من ناحيته، ثمّ شقّ عليها تفحّصه الثّاقب فخفضت بصرها وتراجعت في استحياء. فابتسم ابتسامة رقيقة وانبسطت أسارير وجهه متأثّرا بملاحة مُحيّاها وتحيُّر نظرتها العذبة، ولم يُزايل مكانه ولا حوّل عينيه عن النّافذة منتظرا عودتها، لأنّه من الطبيعيّ – في نظره – أن تُحاول مُعاودة النّظر إلى جارها الجديد ذي النّظر العارم بغير تردُّدٍ ولا حياء. ولبث على حاله من النّظر والانتظار تحدوه رغبة وصبر وعناد، حتّى ظهر رأس الفتاة مرّة أخرى في حذر، فالتقت العينان خطفا، ثمّ تراجعت الفتاة فيما يُشبه الضّجَرَ، فضحك ضحكة خافتة وتحوّل عن النّافذة مبتسما راضيا، ثمّ جلس على كرسيّ مكتبه الصّغير مغمغما: «هذا أوّل شيء حسن نصادفه في حيّنا البائس!» وتفكّر قليلا وهو ينقر بإصبعه على مكتبه وقال لنفسه: «هي جارتنا بغير شكّ... وحجرتها جارة لحجرتي!» واستدعى صورتَها فأقرّ لها بالحُسن والخفّة، وسُرَّ بها سرور إنسان بشيء نفيس صارت ملكيّته إليه. وكان في الحبّ ذا ثقة بنفسه لا حدّ لها، ثقة مرجعها السّير من فوز إلى فوز، وبطانتها صبر طويل وإرادة لا تلين ولباقة في الطّبع والصّنعة، فربّما صبرَ – دون أن يكفّ عن الإلحاح والسّعي والمطاردة – يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر وعاما– إن شئت– بعد عام حتّى يظفر ببغيته. ومن أُقواله المأثورة في الغزل: «لا يجوز لمن يتصدّى للحُبّ أن يُعرقِل «جهادَهُ» بالحياء أو بالجزع أو بالخوف، اِنس كرامتك إن كُنت في أثر امرأة. لا تغضب إذا عنّفتك ولا تحزن إذا سبّتك، فالتعنيف والسبّ من وقود الحبّ. وإذا ضربتك امرأة على خدّك الأيسر فأدر لها خدّك الأيمن وأنت السيّد في النّهاية!» وقد حمله الهوى يوما على مُغازلة فتاة شَموس ذات صون وإباء فلمّا أن طال به المطال دون لين من جانبها أو ميل قال لها بهدوء: «أنا رذِلٌ سمِجٌ بارد لحوح، هيهات أن تُقصيَني نظرات التأديب أو كلمات التأنيب، كلاّ ولا الضّرب ولا الشّرطة، وسأرغمك على تكليمي اليوم أو غدا أو بعد عام أو بعد قرن، فاختصري الطّريق ما دامت النّهاية محتومة!» هكذا كان. وقد جلس متفكّرا يُسائل نَفْسَهُ : تُرى أيّ نوع من الحسان هي؟...أجسورة مُستهترة يشقّ على المغرم ترويضها؟. أم مُحنّكة مُجرّبة يستحيل اللّعب بها؟..أم ساذجة حييّة تُجَشِّمُ الصّبرَ مُحبَّها؟. وما من شكّ في أنّ خان الخليلي يغدو مُحتَمَلاً لطيفا بفضل هذه الأنثى وشبيهاتها. ثمّ وضع راحتيه حول قذاله(4) كمن ينوي الصّلاة وتمتم قائلا: «بسم اللّه الرحمن الرّحيم، نويت الحُبَّ واللّه المُستعان!»

واعتزم الحُبّ حقّا، ولكنّه لم يدْرْ لهُ بخَلَدٍ أيّ طعنة وجّهها – باعتزامه– إلى سعادة شقيقه الأكبر الذي يُحبّه ويُجلّه.

نجيب محفوظ، خان الخليلي. الفصلان 16و17 . ص ص107–115
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د–ت)

اعــــــرف

الأعـــــــلام :

عبد الوهّاب : (محمّد) (1907–1991) من أشهر أعلام الموسيقى العربيّة في العصر الحديث. حذق الموسيقى التقليديّة وتعلّمها من كبار الشّيوخ. بدأ نجمه في الصّعود لمّا التقى بأمير الشّعراء أحمد شوقي الذي ألّف له عددا من القصائد. يعتبَرُ محمّد عبد الوهّاب رائدا من روّاد التجديد في الموسيقى العربيّة.

الشـــــــرح :

1 – وعثاء : (و، ع،ث) صفة مشبّهة من وَعُثَ. ووعثاء السّفر مشقّتُهُ.

2 – البضّتين : (ب،ض،ض) صفة مشبّهة من بَضَّ يبضُّ. وامرأة بضّة وباضّة وبضيضة وبضاضٌ: كثيرة اللّحم في نصاعة، وقيل هي الرّقيقة الجِلد النّاعمة إذا كانت بيضاء أو سمراء.

3 – النَّصَب : (ن،ص،ب) مصدر من نصِبَ. ونَصِبَ الرّجُلُ نَصَبا: أعيا وتعِبَ.

4 – قذال : (ق،ذ،ل) اسم يدُلّ على جماع مؤخّر الرأس من الإنسان والفرس فوق فأس القفا. والجمع أقْذِلَةٌ وَ قُذُلٌ.

فكّـــــر

توزّعت وقائع هذا النصّ وَفقا لتغيّر المكان والشّخوص. قسّم خبر الحكاية في هذا النصّ إلى مقاطع معتمدا هذا المعيار.

حلّـــــل

1 – رسم السّارد صورة رُشدي عاكف من خلال مقارنتها بصورة أخيه أحمد عاكف. استخرج عناصر هذه المقارنة وبيّن دلالاتها على موقف السّارد من الشخصيّتين.

2 – اتّخذ رُشدي منذ البداية موقفا رافضا لخان الخليلي وعالمه الجديد فيه. استخرج من النصّ مؤشّرات الرّفض وادرس في ضوئها شخصيّة رُشدي.

3 – رسم السّارد لرُشدي في علاقته بنوال صورتين متقابلتين: صورة الصّائد المستهتر وصورة من يُقدّس الحُبّ ويُجلّه. استخرج من النصّ عناصر الصّورتين وحلّلهما مُبرزا معالم الطّرافة فيهما.

قــــوّم

لجأ نجيب محفوظ إلى التقرير صيغة قدّم بها تاريخ رُشدي عاكف مع المرأة. عُد إلى نصّ «بدا كالطّفل الغرير» وقارن التقرير الذي قدّمه السّارد عن صلة أحمد عاكف بالمرأة بالتقرير المُعتمد في هذا النصّ. ألا تُعْتَبَرُ هذه الصّيغة مؤشّرا دالاّ على عدم بلوغ كتابة محفوظ الرّوائيّة في خان الخليلي حدّا من النّضج الفنيّ يتيح للخطاب التعامل مع مادّة الخبر بطرائق فنيّة أخرى؟ علّل رأيك بشواهد مُختارة من هذا النصّ ونصّ «بدا كالطّفل الغرير».

تـوسّــــــع

تعدّدت في هذا النصّ المؤشّرات الموحية بمآلٍ مأسويّ للوقائع. عُدْ إلى فاتحة الرّواية وحاول أن تستخرج نظيرا لهذه المؤشّرات الاستباقيّة.

إضـــــاءات

* «فهتف أحمد باسمه ولوّح له وهو يدنو من العربة»: تدلّ الوظائف الإعرابية على معان مختلفة، وقد دلّت وظيفة الحال في المثال المذكور على حالة غير منقضية مزامنة لفعل منقض.
* [وقد حمله الهوى يوما على مغازلة فتاة شموس ذات صون وإباء ، فلمّا أن طال به المطال دون لين من جانبها أو ميل قال لها بهدوء «أنا رذل سمج بارد لحوح....فاختصري الطريق مادامت النهاية محتومة»]: عاد الراوي بالسرد إلى فترة مضت من حياة الشخصية وتدعى هذه التقنية لاحقة سرديّة وحَدُّها إيراد حدث سابق للمرحلة التي بلغها السرد في شكل ارتداد أو تذكّر أو ومضة ورائية.
* «واعتزم الحبّ حقّا، ولكن لم يدر له بخلد أيّ طعنة وجّهها باعتزامه إلى سعادة شقيقه الأكبر الذي يحبّه ويجلّه»: تقدّم الراوي بالسرد إلى مرحلة لم تدركها الأحداث بعد في شكل استباق لما سيقع، ولا يعلم بهذا الأمر إلاّ الراوي والمرويّ له ، وتدعى هذه التقنية سابقة سرديّة.

شـــــذرات

المكان في رواية خان الخليلي لم يعُد عُنصُرا مُطلقا ولا حياديّا، ولكنّه أصبح عُنصُرا فاعلا ومُوظَّفا إلى حدّ كبير. والفارق بين حيّ السكاكيني وحيّ خان الخليلي لا يعني مُجرّد الانتقال من مكان مّا، ولكنّه أصبح دلالة على الانتقال من نظام مُعيّن من القيم والسّلوك إلى نظام آخر من القيم والسّلوك، يختلف ويُغاير النّظام الأوّل. وإذا كان المكان قد أصبح عنصرا فاعلا إلى هذا الحدّ، فإنّ الزّمان أصبح هو العنصر الثّابت الذي لا يتغيّر، فحيّ خان الخليلي ثابت بصفاته منذ أقدم العصور، وإذا سرت في الحيّ فستجد جوّه وعبقه وصورته هي صورة الحيّ نفسها في العصور الوسطى.(...) والكاتب لا يبدو كشاهد مُحايد يصف مجتمعا ثابتا لا يتغيّر فقط، ولكنّه ينطلق في وصفه للحيّ من نفس موقع الرّومنسيّين الحالمين الذين يحرصون على نقاء البيئة من شواهد الحضارة الحديثة وآليّاتها، بل ويُباركون ثبات هذا المجتمع وجموده. ومثل هذا المجتمع الثّابت الذي يعيش فيه بشر شخصيّاتهم جاهزة وثابتة لا يُمكن أن تنمو فيه حركة دراميّة تدفع الفعل الإنسانيّ وتُغَيِّرُهُ، وليس فيه ما يبدو غريبا أو غير مألوف بالنّسبة إلى سُكّانه. ولكي يعرض علينا المؤلّف صورة الحيّ كان في حاجة إلى متفرّج غريب قادم من عالم آخر يُمكنه أن ينتبه للفروق المختلفة التي تميز هذا العالم الذي وفد منه، وأصبحنا لذلك أمام حكاية أخرى هي حكاية أسرة عاكف وقصّتها مع الحياة. ولّما كان أحد أفراد أسرة عاكف، رشدي، لا يستطيع الحياة في خان الخليلي، فإنّه وإن ارتبطت حياته به كان يعيش جسديّا ونفسيّا في عالم ثالث وله حكاية ثالثة غير حكاية خان الخليلي وحكاية أسرته. وتنقسم الرّواية نتيجة لذلك إلى ثلاث حكايات شبه منفصلة، تربطها رابطة خارجيّة هي وجود أحمد عاكف قاسما مُشتركا فيها جميعا.

عبد المحسن طه بدر، الرّؤية والأداة. ص ص 334–335
دار الثّقافة للطّباعة والنّشر. القاهرة 1978

ورقة منهجيّة

كيف أدرس

الشّخصيّة القصصيّة

***مدخـــــل**

من البديهيّ أنّ القصص لا يمكن أن يتحقّق إلاّ بوجود شخصيّات تفعل الأحداث أو تنفعل بها ولذلك صنّف النقاد الشخصيّات على أشكال الوظائف النحويّة بل تحدّثوا عن نحو القصّ حين أشاروا إلى أنّ الشخصيّات تكون فاعلة أو مفعولا بها أو مفعولا معها أو مفعولا لأجلها.

***التّمييز بين الشخص والشّخصيّة**

– **الشّخص** : كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم النّاس أي على إنسان حقيقيّ من لحم ودم يكون ذا هويّة فعليّة ويعيش في واقع محدّد زمانا ومكانا فهو إذن من عالم الحياة لا من عالم الخيال شأن هتلر وروميل في رواية خان الخليليّ.

– **الشخصيّة** : كائن من ورق يُنشَأ إنشاء وهو حيّ بالمعنى الفنيّ للكلمة أي أنّه قُدَّ من سمات وعلامات وإشارات تبعث فيه الحياة في عالم الخطاب الأدبيّ فالشخصيّة إذن من عالم الأدب أو الفنّ أو الخيال وهي لا تنتسب إلاّ إلى عالمها ذاك.

*** أنواع الشخصيّات**

– **البطل** : هو الشخصيّة الرّئيسيّة في كلّ نصّ سرديّ لأنّه محور الأحداث وموضوع الرّواية. وقد تضطلع بدور البطولة مجموعة من الشخصيّات ذات سمات وملامح متماثلة أو متقابلة.

– **المساعد** : شخصيّة أو شخصيّات تقدّم المعونة للبطل لتحقيق مشروعه الحدثيّ. وقد يكون المساعد عاملا من العوامل من غير الشخصيّات كالمكان أو الزّمان...

– **المعرقل**: شخصيّة أو شخصيّات تحول دون تحقيق البطل ما يصبو إليه.

– **العون** : هو الشخصيّة لا من حيث هي ذات أو نفس ذات باطن وسمات وإنّما من حيث هي مجرّد مضطلع بعمل سرديّ تنحصر صلته بالأعمال.

*** كيفيّة دراسة الشخصيّة**

– **تحديد مرجعيّة الشخصيّات** : شخصيّات ذات مرجعيّة ثقافيّة فكريّة شأن أحمد راشد في خان الخليليّ، شخصيّات ذات مرجعيّة تاريخيّة شأن هتلر وروميل وماركس..، شخصيّات ذات مرجعيّة اجتماعيّة نفسيّة شأن أحمد عاكف والمعلّم نونو ...

– **ضبط مقوّمات الشخصيّات حسب السّمات والمحاور:**

السّمات	مقوّمات الهويّة الأساسيّة			الخصائص		الأحوال	
الشخصيّات	الاسم	الجنس	السنّ	الماديّة	المعنويّة	حالة 1	حالة 2
الشخصيّة 1							
الشخصيّة 2							
الشخصيّة 2							

- **العلاقات بين الشخصيّات** : تقوم بين الشخصيّات مجموعة من العلاقات المختلفة تتطوّر بتطوّر البرامج السرديّة ونموّ الحكاية داخل الرّواية. ويمكن ردّ أهمّ العلاقات إلى الجذور التالية:

أ- التواصل : ويقوم على مبدأ المشاركة بين الشخصيّات وقد تكون هذه المشاركة ماديّة أو اجتماعيّة أو نفسيّة.

ب- الصّراع : ويقوم على مبدأ التنافر بين الشخصيّات لدوافع مختلفة شأن علاقة أحمد عاكف بأحمد راشد.

ج- الرّغبة : وهي عماد العلاقات بين الشخصيّات في القصص العاطفيّ وفي الرّوايات النفسيّة، ومثل ذلك علاقة كلّ من أحمد عاكف وأخيه رُشدي بنوال.

- **تنميط الشخصيّات**: يمكن التمييز اعتمادا على مدى ثراء الشخصيّات وأنواع مسارها في الرّواية بين الأنواع التالية:

- شخصيّة كثيفة: وتمثّل عالما معقّدا تنمو في ثناياه قصّة معيّنة فهي شخصيّة شديدة الثّراء لعمقها النفسيّ.
- شخصيّة سطحيّة: تبدو محافظة على بعد واحد نفسيّ أو اجتماعيّ داخل الإطار الرّوائيّ ويمكن للقارئ أن يتوقّع ردود أفعالها.
- شخصيّة ساكنة: وهي التي لا تتغيّر سماتها وإنّما تقدّم من قبل السّارد دفعة واحدة ولا تنفعل بالأحداث.
- شخصيّة نامية : وهي التي تنمو وتتطوّر في أحوالها أو أقوالها أو أفعالها حسب تطوّر الأحداث.

- **وظائف الشخصيّات**:

- وظيفة حدثيّة: وحدّها اضطلاع الشخصيّة بالأعمال أو تقبّلها.
- وظيفة نفسيّة: الكشف عن الانفعالات الذاتيّة والهواجس النفسيّة.
- وظيفة تعبيريّة: بيان بعض المواقف الفكريّة والآراء والاعتقادات والتوجّهات الإيديولوجيّة السّائدة في المجتمع.
- وظيفة اجتماعيّة : مشاكلة الواقع وتنميط النماذج الاجتماعيّة الفعليّة.

نَـــــــوَالُ

تمهيد:

لا أحد من المكوّنات السّرديّة الأخرى يقدر على ما تقدر عليه الشخصيّة. فاللّغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجّة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال. والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصيّة، يستحيل أن يوجَدَ بمعْزلٍ عنها، لأنّ هذه الشخصيّة هي التي توجده وتنهض به نهوضا عجيبا.

د.عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية. المقالة الثّالثة

ص.104 سلسلة عالم المعرفة، العدد.240 الكويت. ديسمبر 1998

وعادت نوال إلى البيت وقد بلغ منها التأثّر، وراحت تسائل نفسها: ما لهذا الفتى الجسور لا يكفّ عن مُطاردتها مذ وقعت عليها عيناه غداة الوقفة؟

جاوزت نوّال في ذلك الوقت السّادسة عشرة بقليل. وكانت ذات حسن يستحقّ الإعجاب وتحلَّى حُسنها بميزتين لا يُستهان بهما: السّذاجة والخفّة ولكن أيّ سذاجة، وأيّة خفّة؟ السّذاجة التي توحي بها بساطة الجمال، والتي تُطالعها في الحدقة الصّافية الواسعة – في غير مُبالغة – والنّظرة المستقيمة، بيد أنّها ليست سذاجة الغفلة أو البلاهة. وخفّة تنبثق من أناقة الملامح ولطف الرّوح، فلا هي إلى الطّيش أو الرّعونة(1) تنتسب، ولا من حدّة الذّكاء وبراعته تستمدّ. وهي سمراء، وكثيرا ما تقول أمّها إنّ السّمرة روح الجمال ومصدر الخفّة، ولكنّها كانت في الحقيقة من عُشّاق اللّون الأبيض. ولذلك أخذت تُعالج نحافة ابنتها بعقاقير السمن لاعتقادها أنّ السّمن يُكسب البشرة إشراقا. وقد تقدّمت الفتاة في دراستها الثّانويّة تقدّما يُبشّر بالنّجاح، ولكنّها انضمّت في الواقع إلى قافلة العلم وليس العلم ما تنشد ولا المدرسة بالمأوى الذي يهفو إليه فؤادها، فأحلامها لا تُفارق البيت، ولن تزال تعدّ أمّها أستاذتها الأولى تتلقّى عنها فنون الحياة المنزليّة من طهي وحياكة وتطريز، وما رأت في العلم يوما إلاّ زينة تحلّي بها أنوثتها وحلية تُغلي من مهرها. فتركّزت حياتها في هدف واحد: القلب أو البيت أو الزّواج. أليست أوّل دُعاء دُعيت به«العروس»!.. وإنّه لأجمل دُعاء، وإنّها لتتلهّف على أن تكونه، وترقب حظّها في صبر ورجاء. ولذلك قدّست الزّواج قبل أهليّتها له بدهر طويل، وأحبّت «الرّجل» وهو أمل مجهول وعاطفة غامضة. فكانت ثمرة ناضجةً دانيةَ القطوف تَرْصُدُ من يجنيها. وكان الأستاذ أحمد راشد المُحامي أوّل رجل – من غير محارمها – يتّصل بها عن كثب لإعطائها الدّروس. وتلقّته منذ أوّل مقابلة باستحياء، ورمقته بعين ملؤها التطلّع والرّجاء، فلم يتمثّل لعينيها «أستاذا» بقدر ما تمثّل لها رجلا! ولأَن قلبها وأوشكت الحياة تنبض به. بيد أنّ الشابّ المُحامي كان صارما رزينا أكثر ممّا ينبغي، وعجزت كلّ العجز أن تقرأ عواطفه الحقيقيّة وراء عُويناته(2) السّوداء، ولمّا تعقّب تهاونها بالتّأنيب بدا لعينيها مُكفهرّا مُخيفا فجفلت منه وخاب رجاؤها فيه.

(...) ثمّ جاء أحمد عاكف الجار الجديد. وقالت الأنباء إنّه أعزب. وشعرت بمزيد الغبطة والسّرور لأنّ عينيه تسترقان إليها النّظر فتحرّك قلبها نحوه كما تتحرّك الرّاحتان نحو مجمرة في ليلة شديدة البرد والزّمهرير. وقالت لنفسها: إنّه رجل جاوز حدود الشّباب. ولكنّه ما يزال في عنفوان الكهولة. ولا بُدّ أن يكون موظّفا مُحترَما لأنّه غالبا ما يصير الموظّف – في مثل عمره– مُحترَمًا. وأيّما كان فلن يسعها أن تُغضيَ عن نظراته الحييّة التي يُرسلها إليها في أدب وتردّد، ولا أن تجد لذلك من معنى غير الوداد، وإلاّ ففيم يُثابر على الانتظار والنّظر أصيلا بعد أصيل؟! على أنّها تساءلت في حيرة: لماذا لا يخطو خطوة جديدة؟ هلاّ ابتسم إليها؟.. هلاّ أومأ بتحيّة؟!.. تُرى هل يعقل الحياء الرّجال كما يعقل النّساء؟!.. وإذا كان هذا شأنه فلماذا لا يُخاطب أباها في الأمر؟ أو لماذا لا يُكلّف أمّه بمهمّة خطبتها؟!. وكانت نوال حييّة وفي حاجة إلى من يطاردها، فأوقعها حظّها على كهل في أشدّ الحاجة إلى من تطارده!. إلاّ أنّ شجاعتها لم تخنها – خاصّة بعد أن يئست من شجاعته– فبدأته بالتحيّة من شرفتها وتلقّت ردّه الجميل، وحدّثها قلبها بأنّ الأمل المرموق قد بات قريب المنال..

ولدى الضّحى من نهار الوقفة طالعها وجه جديد من نفس الشقّة، بل من الحجرة التي تُواجه حجرة نومها، وأدركت من النّظرة الأولى أنّ الشابّ الجديد أخو صاحبها الكهل، ولكن أين كان قبل اليوم؟.. وما باله يرميها بتلك النّظرة القويّة الجسورة التي دعت الدّم من جميع أطرافها إلى خدّيها وحملتها على الفرار؟!. يا له من شابّ نظير جمّ المحاسن جذّاب المنظر! ويا لها من نظرة ثاقبة تُرعش القلب!، ولكن يا تُرى أهذا شأنه مع كلّ حسناء؟.. أم جذبه إلى وجهها شيء لا عهد له به؟.. وهل يُقيم في هذه الحجرة فيراها صباح مساء أم يختفي فجأة كما ظهر فجأة؟.. وقال لها قلبها إنّ مثل هذا الشابّ خير من ذلك الكهل بغير جدال، ولكنّ الكهل لم يعُد غريبا، فبينها وبينه تحيّة متبادلة، وهو المفضَّلُ إذا طلب يدها، وما ينبغي أن تنسى أنّ بينهما عهدا صامتا لا يلبث أن يصير – إن شاء اللّه– زمرا وطبلا وثريّات لألاءة ورملا فاقعا يسرّ النّاظرين. وفي صباح العيد ارتدت ملابسها الجديدة، ودعاها قلبها إلى الظّهور بالشّرفة ليراها الكهل في أبهى حال وأجمل منظر، ووجدته في النّافذة في أحسن صورة ممكنة، فذكّرها جلبابه وطاقيّته بأبيها، وتبادلا التحيّة، ثمّ عادت إلى حجرتها، ونازعتها مشاعرها إلى إلقاء نظرة على النّافذة الأخرى، فوجدت الشابّ الجميل وكأنّه ينتظرها، فتراجعت أمام نظرته العارمة، وحسبت أنّه لن يتخطّى بجسارته نافذتها، فما راعها إلاّ أن تجده بانتظارها في السكّة الجديدةئ! وتساءلت في التّرام ترى هل تبعها أم أنّه وهم ما رأت؟.. ولكنّها علمت بعد حين أنّه يتعقّبها عامدا، وأنّه ممّن لا ينثنون عن غاية، ومن عجب أنّه نسي وجودها في السّينما بترنيم أمّ كلثوم*!، أمّا هي فلبثت تشعر بوجوده على كثب منها طوال الوقت!. وعادت إلى البيت ثملة بسرور لا عهد لقلبها بمثله وقالت لنفسها ضاحكة:«لو أنّ جميع الشبّان في مثل عناده ما بقيت فتاة واحدة بغير زواج؟» ووجدت قلبها يؤنّبها على تسرّعها ببذل التحيّة للآخر، ولكن هل كانت تعلم الغيب؟ وقلق ضميرها فلم تجد لطاجن العيد ولا لسَمَكه طعما!..

وغادرت الشقّة عصرا بقصد زيارة حرم سيّد أفندي عارف، وخطر لها أن تصعد إلى السّطح – قبل القيام بالزّيارة– لتجول جولة فيه مسرّحة الطّرف بين المآذن والقباب، وقد صار السّطح نزهتها بعد أن تعذّر عليها مُشاركة البنات لعبهنّ في الطّرقات. ودارت مع السّور على مهل متصفّحة المناظر مُقلّبة وجهها في الآفاق، وشعرت فجأة بداع يدعوها إلى النّظر نحو مدخل السّطح، فما راعها إلاّ أن تراه هناك يملأ طوله فراغ الباب وينظر نحوها في هدوء وفي عينيه الجميلتين شبه ابتسام!. واضطرب قلبها لمرآه اضطرابة عنيفة زلزلت صدرها الصّغير، وشعرت بخوف وقلق، ثمّ استعادت رباطة جأشها موقنة بأنّ الموقف أحرج من أن تلقاه بالحياء فحسب، وتعلّقت عيناها وهما تنظران إليه بالإنكار والذّهول.

نجيب محفوظ، خان الخليلي. الفصل 21. ص ص 129– 132
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعــــرف

الأعــــلام :

أمّ كلثوم : (1904–1975) واحدة من أعظم المطربات في الموسيقى العربيّة الحديثة. اختزلت في مسيرتها الفنيّة تطوّر الموسيقى العربيّة في العصر الحديث. وخلّفت تراثا فنيّا ضخما ما يزال وقعُه فاعلا إلى يومنا هذا.

الشــــرح :

1 – الرّعونة : (ر، ع، ن) مصدر من رَعُنَ يرْعُنُ رُعونةً وَرَعْنًا. والأرعن : الأهو ف منطقه المُسْتَرْخِي.
2 – عُويناته : عنى بها نجيب محفوظ النّظّارات.

فكّــــك

قسّم النصّ إلى مقاطع معتمدا علاقة نوال ببقيّة شخوص الحكاية معيارا.

حلّــــل

1 – تجسّد نوال امتدادا نمطيّا لصورة المرأة في حيّ خان الخليلي. استخرج من النصّ القرائن الدّالة على ذلك وحلّلها.
2 – يعرض السّارد في قسم كبير من النصّ صلة نوال بكلّ من أحمد راشد وأحمد عاكف. ما هي خصائص هذا العرض فنيّا ؟ وهل كشفت الفروق القائمة بين شخصيّتي أحمد عاكف وأحمد راشد ؟
3 – يتجاوز حضور النّافذة والشّرفة في هذا النصّ والرّواية عامّة حدود الدّلالة المجرّدة على المكان ليكتسب أبعادا فنيّة ونفسيّة واجتماعيّة ورمزيّة. وضّح ذلك في ضوء مساهمتهما في إيقاع الأحداث في الرّواية.
4 – تمثّل خاتمة النصّ لحظة جديدة حاسمة في مسار حبكة الرّواية. استخرج من النصّ القرائن السرديّة الدّالة على ذلك وارصد في ضوئها ما طرأ على الوقائع والأطر والشّخوص من ملامح التغيّر.

قـــــــوّم

قدّم السّارد شخصيّة نوال بهذا القول: «وما رأت في العلم يوما إلاّ زينة تحلّي بها أنوثتها وحلية تُغلي من مهرها». أيُعتبر هذا الموقف التزاما بحدود الواقعيّة المحليّة وما تقتضيه من مُشاكلة للواقع، أم هو تجسيد لمواقف نجيب محفوظ من المرأة؟ علّل إجابتك.

تـوسّــــع

* استخرج من الرّواية شخوصهـا النّسائيّة وحلّلهـا لترصد مـوقعها من عالم نجيب محفوظ الرّوائيّ في خان الخليلي. ثمّ وثّق نتائج تحليلك في مقال حجاجيّ ذي طابع استدلاليّ.
* حاول أن ترسُم لوحة تجسّد فيها صورة نـوال وهـي تتطلّـع من النّافـذة إلى جارهـا الجديد رُشـدي عاكـف واعرض عملك على زملائك في القسم.

إضـــاءات

ساق الراوي في بداية النص معلومات ضافية عن شخصية نوال ، كذكره سنّها وشمائلها ومستواها الدراسي وطموحاتها، وتسمّى هذه العناصر التعريفية المباشرة المخبرات وحدّها تقديم معنى جاهز يتّصل بالشخصيّة أو بالفضاء للمسرود له مباشرة دون إدماجه في بنية المشروع الرّوائي الحدثيّة.

شــذرات

كانت تأثيرات [إنتاج نجيب محفوظ] تستمدّ فاعليّتها من عظمة المادّة الرّوائيّة وقدرتها على الاقتحام الفنيّ والجماليّ للمناطق الممنوعة أو القابلة للتفجّر، وقدرتها على تحريك الرّاكد وهزّ الثّوابت، وقدرتها على إنطاق المسكوت عنه، وفتح النّوافذ لانطلاق المكبوت والمقموع السّياسيّ والاجتماعيّ والنّفسيّ، وكلّ ذلك أتاح للمجتمع المصريّ أن يتأمّل نفسه في حالة من الانكشاف والتعرية، حتّى ولو جاء الانكشاف خلال الأقنعة والرّموز، لأنّها أقنعة شفّافة تسمح لمن يُواجهها باختراقها إلى ما وراءها، وهي رموز فصيحة تكاد من الإفصاح تتكلّم بما تهدف إليه على المستوى الفرديّ والجماعيّ.
لقد كان إبداع محفوظ كتابا مفتوحا للواقع المصريّ بكلّ تحوّلاته في القرن العشرين، لكنّه كتاب يستوعب قضايا الإنسان على وجه الإطلاق، قضايا الظّلم والعدل، القيود والحرّية، والتخلّف والتقدّم، ويمكن القول على نحو من الأنحاء إنّه اخترق المحرّمات، لكنّه اختراق محسوب بدقّة ومهارة فنّية لا تجرح ولا تعتدي.

محمّد عبد المطّلب، نجيب محفوظ أسطورة مصر في القـرن العشرين
ص 137 ، مجلّة علامات في النّقد. المجلّد 13 ، الجزء 51 . مارس 2004

غَلقًا إلى الأبَدِ..

تمهيد:

تملك الرّواية قُدرة خاصّة على جعل شخصيّاتها مقبولة كأنّهم أشخاص واقعيّون يخوضون تجربة مَعيشة أو يُمكن أن تُعاش وذلك إلى درجة أنّنا نشعر إزاءهم بالتصديق ولا نتردّد في الاعتراف بمهارة الرّوائيّ في خلق شخصيّات حقيقيّة إلى أقصى درجة ممكنة. ولا غرابة في هذا فالكاتب يستطيع، من خلال عرضه لواقع التّجربة الإنسانيّة لدى الشخصيّة، أن يقف على طبيعة الكائن البشريّ وكيفيّة إدراكه لغاياته والدّوافع التي تُحرِّكُهُ فيُظهرها خُلاصةً مُصفّاة مُركَّزَةً للطّبيعة الإنسانيّة برُمّتها.

حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي: الفضاء الزّمن الشخصيّة
ص .300 المركز الثّقافي العربيّ، الطّبعة الأولى. بيروت الدّار البيضاء 1990

وردّ باب حجرته وهو لا يكاد يرى شيئا من الذّهول، ورمى بالسّيجارة إلى فراشه، ثمّ اقترب من النّافذة ورفع رأسه فرأى الشّرفة كما تركَتْهَا مفتوحة وخالية، ثمّ أطرق مقطّبا وأغلق النّافذة بشدّة طقطق لها الزّجاج، وعاد إلى الفراش وجلس على حافّته مُغمغما: «غاب عنّي أنّ هناك نافذة أخرى تُطلّ مثل نافذتي على هذه الشّرفة، حقّا غاب عنّي ذلك!» وكأنّ دمه استحال نفطا يمدّ قلبه بألسنة من لهيب. «ألم يرها وهي ترتدّ فزعة لدى ظهوره؟، فهل غير الشّعور بالإثم أفزعها؟ أو ما الذي دعاها إلى النّافذة بعد أن أوهمته بأنّها ذاهبة لتنام؟ فليس وراء ذلك كلّه سوى معنى خبيث يتخايل خلقه البشع خلف خداع الآمال الباطلة، ومن عجب أنّه لم يمض على حضور شقيقه إلاّ عشرة أيّام، ففي أيّام معدودات تغيّر كلّ شيء». وشعر عند ذاك بصفعة فكَفَر قلبُهُ بهواه، وصارت ابتسامة التّرحاب خدعة ورياء، «ترى كيف تحدث هذه الانقلابات؟ أتقع في يسر وهوادة كأنّها لا تَعْرِك(1) ضحاياها أم أنّها تلقى ما هو خليق بها من التردّد والألم؟ أكانت تلعب بهما؟ أيمكن أن تنكشف تلك النّظرة السّاذجة عن مكر سيّئ وخُبث وَعِرٍ؟!، ولماذا إذن بادلته التحيّة منذ دقائق؟ أهو الحياء والحرج أو أنّه المكر والحيطة؟»

«أمّا الشابّ فلا يدري من الأمر شيئا، إنّه بريء من دمه، ولعلّ أنّه رآها فراقته فغازلها كعادته فاستمالها فهويته، وبنظرة وإشارة نسيَته، نسيت الكهل الأصلع الفاني، فلا يلومنّ إلاّ نفسه، ألم يكن له فيما اكتسب من معرفة بحظّه وسوء ظنّه بدُنياه، وبالمرأة خاصّة، ما يحرز به نفسه من غوائل الأمل وومضات السّعادة الكواذب؟». ونهض قائما وقد اشتدّ شحوب وجهه ولاحت في عينيه نظرة حزن عميق ويأس سحيق، وجعل يذرع الحجرة جيئة وذهابا ما بين المكتبة والفراش حتّى عراه دُوار فعاد إلى مجلسه من الفراش، وراح يتساءل: «أيرضى أن يستبقا – هو وأخوه– في مضمار مُنافسة واحد؟.» وثار كبرياؤه وشمخ بأنفه، مُحالٌ أن يتنازل لمنافسة إنسان، فالمنافسة الحقّة لا تثور إلاّ بين أكْفَاء!. ومُحالٌ كذلك أن يُطلع شقيقه على سرّه فكبرياؤه تأبى عليه أن يستجديَ السّعادة أو يستوهبَ الحبَّ. وخليق بمن كان مثله أن يترفّع عن هذه الصّغائر – الحبّ والفتاة والظّافر بهما – فهو أكبر من هذا جميعه، ولكن ما بال الألم لا يرحم كبيرا ؟!، لماذا لا يعرف هذا الألمُ القتّال قدْرَهُ فيتوارى؟!، كيف تلسع الغيرة قلبه بمثل شوكة العقرب؟، وإلام يئنّ ويتوجّعُ؟، الحقيقة أنّه مدّ يدَهُ ليجْلُوَ عروسه فتكشّف

له قناعها المُوَشّى عن جُمجُمَةِ ميّتٍ!. ورأى بعين خياله صورتهما المزدوجة، هو بشبابه الريّان وهي بعينيها النّجلاوين، فوجد ألما وإباء وعجرفة قاسية، تُرى لماذا يحول رُشدي دائما بينه وبين سعادته وما أحبّ إنسانا مثلَهُ قطُّ؟ فهو الذي أجبره قبل عشرين عاما على التضحية بمستقبله ليقف حياتَهُ على تربيته، وها هو الآن يجني ثمرة سعادته ويدوس أمله المنشود بقدم غليظة!. واستولى عليه الغضب وتقيّحت نفسه بالسّخط والحنق وثار بركانه في عُنف ودويٍّ ولكنّ الكراهيّة لم تجد سبيلا إلى نفسه، لم يكره أخاه لحظة واحدة حتّى وهو فريسة الثّورة في عنفوانها. إنّ حبّه له أُصيب بنوبة وقتيّة أفقدته وعيه، فأغميَ عليه ولكنّه لم يمت، بل لا يشعر نحوها – وهي الخليقة بالاتّهام– بكراهيّة أو مقت، وإن بدا سخطه كأنّه لا نهاية لهُ. ثمّ خمدت ثورته بسرعة عجيبة تدعو للدّهشة حقًّا، فولّت أحاسيس الغضب والسّخط والعجرفة، مُخلّفةً وراءها حُزنا عميقا لا يتزحزح ويأسا خانقا لا يريم(2) وخيبة مُتغلغلة لا تؤذن برحيل، وحين عاودته ذكريات الأمس السّعيدة لم يتحسّر عليها ولم يأسف ولكنّه شعر بهوان وخجل. وأنشأ يقول بصوت خافت حزين كأنّه يُحدّث نفسه:«برح الخفاء ولا مفرّ من الحقيقة، أنت رجل سيّء الحظّ، بل هذا قول دون الواقع بكثير، فالحقّ أنّ دهرك نصبك هدفا لسهام الخَيْبَة والإخفاق ووكّل بك قوّة شيطانيّة فظيعة تلقف في سبيلك كلّ فرصة سانحة أو مُصادفة سعيدة إذا أنت تحسب أنّه لم يعد بينك وبين الرّجاء إلاّ كلمة تُقال أو راحة تُبسَطُ، وما تكاد تمدّ حِجْرَك لتلقى ثمرة دانية حتّى ينقضّ عليها طائر الشّؤم الكاسر، فيلتقطها بمنقاره ويطير بها، وتوشك أن تصعد قمّة هرم من المحاولات فيندكّ عاليه على سافله ويُلقي بك إلى غَوْرٍ سحيق. آفاقك تلتمع ببروق الآمال الكاذبة وموضعك من الأرض مظلم عابس، هل يوجد في الدّنيا إنسان مبتلًى بمثل عناد حظّك العاثر!! النّاس يحثّون الخُطى باسِمِي الثُّغور ما بين مُمتَّع بصحّته، وهانئ بأسرته، وراض بمكانته، وسعيد بماله، فأين أنت من هؤلاء جميعا؟!. لا صحّة ولا أسرة ولا مكانة ولا مال!، في البدء قصم ظهرَكَ عثارُ أبيك، وبدّد آمالك حدَبُك(3) على شقيقك ثمّ أعقمت مواهبَك العقليّةَ بيئتُك الجاهلة. ماذا يتبقّى لك من أحلام دنياك؟، ذهب الشّباب فلم يُنجب حتّى ذكرى جميلة تتفيّأ ظلّها في هجيرة العمر، وها هي الكهولة تطعن بك فيما وراء مشارف الشّيخوخة، فكيف تحتمل هذه الحياة العقيمة؟ إنّ الرّجل ليُطلّق الزّوجة الوفيّة إذا عقمت، ففيم احتمالك دنيا لم تعقم وحسب ولكن تُورث الألم والضّنى؟!.. لماذا وُجِدْتَ في هذه الدّنيا؟ أما من نهاية لهذا الألم الممضّ وذاك الملل المُسقِمِ؟.. ثمّ ماذا أجدى عليك هذا العقل؟ وماذا أفدت من المعرفة؟ حلّفْتُكَ بهذه الآلام جميعا إلاّ ما أغلقت الكتاب إلى الأبد وحرقت هذه المكتبة العاتية، ولَخَيْرٌ لك أن تُدمن على مُخدِّرٍ يُذهل العقل عن الوجود حتّى يتداركك الذّهول الأكبر. الحياة مأساة والدّنيا مسرح مُمِلٌّ، ومن عجبٍ أنّ الرّواية مُفجعة ولكنّ الممثّلين مهرّجون، من عجب أنّ المغزى مُحزنٌ لا لأنّه مُحزنٌ في ذاته ولكن لأنّه أُريد به الجدّ فأحدث الهزل، ولمّا كنّا لا نستطيع في الغالب أن نضحك من إخفاق آمالنا فإنّنا نبكي عليها فتخدعنا الدّموع عن الحقيقة، ونتوهّم أنّ الرّواية مأساة والحقيقة أنّها مهزلة كُبرى !» وصمت قليلا متفكّرا مُتجهّم الوجه، منقبض الصّدر، ثمّ نهض قائما في وثبة عنيفة وقال بشيء من الحدّة: «إلى الكهف المُظلم، كهف الوحدة والوحشة، إلى القبر البارد، قبر اليأس والقنوط، لقد ركلتني الدّنيا وهي الدنيَّة ولأركلنّها وأنا المتعالي،

إنّ الخصيّ أزهد حيوان في المرأة فإذا استأصلت من نفسي كواذب الآمال سُدْتُ باليأس الدّنيا جميعا، فإلى كهف الوحشة نتزوّد من ظلمته غشاوة تحجب عن أعيننا خدع الحياة !!».

والتفت بعنف نحو النّافذة – نافذة نوال– التي أغلقها منذ حين وقال بغضب:

– غلقا إلى الأبد.. غلقًا إلى الأبد !

نجيب محفوظ، خان الخليلي. الفصل 21. ص ص 138–141
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعـــــرف

الشـــــرح :

1 – تعْرِك : (ع،ر،ك) فعل مضارع من عَرَكَ يعْرِكُ. أي بطش به في الحرب. والعَرِكُ: الشّديد العلاج والبطش في الحرب.

2 – يريم : (ر،ي،م) فعل مضارع من رام يريم رَيْمًا. برِحَ المكان وغادَرَهُ.

3 – حَدَبُك : مصدر من حَدِبَ يَحْدَبُ حَدَبًا فهو حَدِبٌ. وتحدَّبَ: تعطّف وحنا عليه. يُقال هو كالوالد الحدِبِ.

فـكّـــــك

تمازج السّرد والحوار الباطنيّ في هذا النصّ تمازُجا جعل تقدّم الوقائع فيه محكوما بمواقف أحمد عاكف وقد خاب أمله في علاقته بنوال. اعتمد هذه الظّاهرة معيارا تقسّم على أساسه النصّ إلى مقاطع.

حلّـــــل

1 – ما قيمة حادثتي غلق باب الحجرة والنّافذة فنيّا ودلاليّا ؟ هل تجد في ذلك علامة دالّة على موقف حاكم شخصيّة أحمد عاكف فقضى عليها بسجن رمزيّ جسّدته غُرفتُه في هذا المقام ؟

2 – تواترت في مخاطبات أحمد عاكف لنفسه صيغ الاستفهام. حدّد أنواعها وموضوعاتها مستخلصا من ذلك معالم التحوّل في شخصيّة أحمد عاكف قياسا إلى فاتحة الرّواية.

3 – تتجاذب شخصيّة أحمد عاكف مشاعر متضاربة وعواطف شتّى عمّقت التركيبة الدّراميّة لهذه الشّخصيّة. وضّح ذلك.

قـــــوّم

انتهى أحمد عاكف في محاكمته لذاته إلى النتيجة الآتية: «إلى الكهف المُظلم، كهف الوحدة والوحشة، إلى القبر البارد، قبر اليأس والقنوط، لقد ركلتني الدّنيا وهي الدنيَّة ولأركلنّها وأنا المتعالي، إنّ الخصيّ أزهد حيوان في المرأة فإذا استأصلت من نفسي كواذب الآمال سُدْتُ باليأس الدّنيا جميعا، فإلى كهف الوحشة نتزوّد من ظلمته غشاوة تحجب عن أعيننا خدع الحياة !!». ما رأيك في هذه النّتيجة ؟ هل تُشاطر أحمد عاكف في ما انتهى إليه؟ وما حُجَجك في ذلك ؟

تـوسّــع

تصاعد غضب أحمد عاكف وتمرّده في محاورته لذاته فانطلق ممّا هو وجدانيّ ذاتيّ لينتهي إلى موقف رافض للحياة. هل لك أن تُقارن هذا الموقف من الدّنيا بما ذهب إليه كلّ من أبي نواس وأبي العتاهية في ما درست من شعر التّجديد في القرن الثّاني الهجريّ.

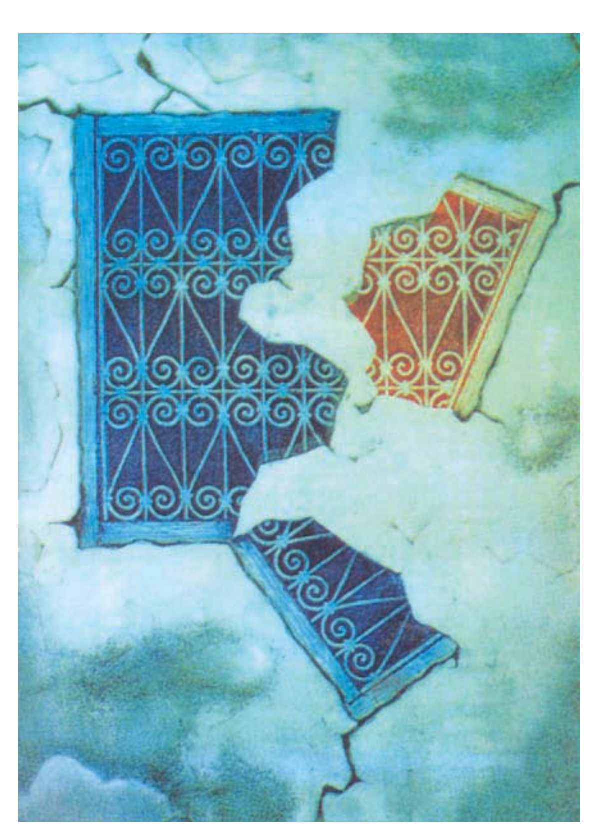
إضـــاءات

* «ثار كبرياؤه» أسند المتكلّم فعل الثورة إلى غير فاعله الحقيقي، إذ الذي يثور إنّما هو المرء لا الكبرياء، ولكنّ المتكلّم أسند هذا الفعل إلى سبب الفعل وعلّته، فهذا مجاز عقلي علاقته السببيّة، وهو وجه من وجوه «البيان».
* عمد الراوي بعدما وصف الأحوال النفسيّة المتدهورة للبطل إلى تتبّع ما جاشت به نفسه من حوار باطني، وتكمن أهمّيّة الحوار الباطني في أنّه يعلّل ما تؤول إليه الأمور من وضوح أو انفعال أو وعي أو قرار، فضلا عمّا يتيحه للشخصيّة من فهم واستبطان وقدرة على التجاوز.

شـذرات

يُحتَفى في الأدب العربيّ الآن بالرّواية احتفاء خاصّا إلى درجة اعتبار عصرنا عصرَ الرّواية، وذهب بعض النقّاد والرّوائيّين إلى أنّها ديوان العرب في هذا الزّمن، وهم في كلّ هذا ليسوا على خطأ، فالرّواية نوع أدبيّ انتزع الاهتمام ونجح خلال مُدّة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالميّة، وذلك لا يعود في رأينا إلى القُدرة الهائلة في تطوّر وسائل السّرد فيها فحسب بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيّات الثقافيّة والنفسيّة والاجتماعيّة، وهو أمر فاق الأنواع الأدبيّة الأخرى، تلك الأنواع التي انحسر دورها، فكفّت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصوّرات الكُبرى عن الذّات والآخر، أو تلاشت ولم يبق لها من ذكر سوى في تاريخ الأدب.

عبد اللّه إبراهيم، الرّواية العربيّة والموقف الثّقافيّ. ص 72
علامات في النّقد، المجلّد الثّاني عشر الجزء .46 ديسمبر 2002



لوحة "شبّاك أو انكسار في فضاء الذّاكرة" للفنّان التّونسي ناجي الثّابتي

خَطَرَ لَهُ خاطِرٌ مُخِيفٌ

تمهيد :

إنّ المؤلّف ليس مطالبا أبدا بتصوير جميع مشاغل عصره. وإنّما يكفيه الإلماع إلى نماذج من القضايا الاجتماعيّة والفكريّة في أثره السّرديّ يبثّها هنا وهناك، وما على الباحث إلاّ أن يضبط القضايا الأساسيّة أو المضامين التي اهتمّ بها المؤلّف أكثر من غيرها فيتتبّعها ويستخرجها من خضمّ الجزئيّات العديدة. فتُوصف تلك الاهتمامات في مرحلة أولى ثمّ يتمّ إبراز علاقاتها بالوضع الاجتماعيّ في مرحلة ثانية. كلّ ذلك من أجل تحديد رؤية المؤلّف إلى العالم في مرحلة ثالثة.

بوراوي عجينة، مساءلات نقديّة. الجزء الثّاني، الفصل الرّابع ص 358
منشورات سعيدان. سوسة تونس 2001

واستقبلت الدّنيا أيّام فبراير الأولى مُشفقة من رياحه العاصفة وزوابعه الباردة المزمجرة، وقد تلفّعت السّماء بأردية ثقيلة داكنة من السّحاب الجون(1)، فأمست الأرض كفرخ في بيضة، ترقُب الرّبيع لتشقّ حجاب الظّلماء عن بهجة النّور وعبير الأزهار، وظلّ رُشدي جسدا مهزولا في قرارته ضرام لا يخمد من العواطف والأحاسيس وفي قلبه تمرّد ثائر على الأغلال التي صفده بها المرض الخطير. وكان الطّبيب أعاد عليه الكشف أخيرا وقال له إنّ حالة الصّدر لم تتحسّن، فخاب أمله، وتنغّص عليه سروره السّابق بشفاء صوته وسعاله، لقد صبر طويلا، وهجر الحياة التي يعشقها، وكان يرجو ويأمل، فمتى تتحسّن إذًا، والأدهى من ذلك أنّ الطّبيب ألحّ عليه أن يجد سبيلا إلى حلوان، فهل أيِس الرّجل من أن يسعى الشّفاء إليه في القاهرة ؟! وما جدوى العذاب والصّبر إذًا ؟ وفضلا عن هذا فأخوه لا يُخفي عنه عدم ارتياحه لهزاله وشحوبه، فبات ساخطا متبرّما.

وكان ذات مساء يُلقي درسا على تلميذته، فكلّفت نوال أخاها أن يُحضر كوبا من الماء، ولمّا خلا لهما المكان قالت للشّابّ بسرعة متسائلة:«ألا تستطيع أن تُقابلني صباحا كما كنت تفعل؟.. ولو مرّة واحدة !» فخفق قلبه خفقة السّرور وقال دون تردّد متعاميا عن العقبات جميعا: «غدا صباحا!». ثمّ ذكر أخاه الذي صار سجّانه فقال لنفسه: «إنّه سلّم بضرورة خروجي صباحا السّاعة الثّامنة، فما يضيره لو قدّمت الميعاد ثلاثة أرباع ساعة؟». ونهض مُبكّرا في اليوم الثّاني، وتناول فطوره الدّسم، ورصد أخاه حتّى دخل الحمّام فانطلق إلى الخارج كالهارب، ورأى في الممرّ المفضي إلى السكّة الجديدة حبيبته تسبقه بخطاها الخفيفة مرتدية معطفها الرّماديّ، متأبّطة حقيبتها، فطرب قلبه طربا أنساه شجونه، ثمّ صعد في أثرها طريق الدّراسة، فذكر كيف كان يصعد هذا الطّريق في أعقابها صحيحا مُعافًى صافيَ أديم الفؤاد، وتنهّد من أعماق فؤاده متحسّرا مغمغما: «ما أنفس كنز الصحّة!». ورفع بصره إلى جبل المُقطّم * وقد أطبقت السّحب على قمّته، وكانت السّماء تذكّره دائما بربّه، فدعا اللّه أن يأخذ بيده !.

ولحق بها بعد المنعطف، وأخذ يمناها بيسراه، فعطفت رأسها نحوه وعلى ثغرها ابتسامة، وقالت تُداعبه بلهجة لم تخل من عتاب:

– أهان عليك طريقنا أيّها الغادر؟

فهزّ رأسه متأسّفا وتمتم:

– لعن اللّه البرد !

– كان ينبغي أن تبرأ منذ أمد طويل، فما هذا التلكّؤ؟!

فامتعض قليلا وقال:

– أجل، وما بقي فهو هيّن.. والحقّ أنّ إهمالي هو المسؤول الأوّل!.

وكانت تعلم طبعا أنّه انقطع عن لقاء الصّباح بسبب السّعال، فلمّا زايله السّعال تشجّعت ودعته إلى مرافقتها شوقا إلى الانفراد به.

(...) وكانا يقتربان من منعطف الطّريق الذي توجد على جانبيه مقبرة عاكف الخشبيّة، ولمحتها الفتاة فقالت:

– أنتم مدينون لي بمائة رحمة على الأقلّ، لأنّي أقرأ الفاتحة لمقبرتكم كلّ صباح !

فقال لها مبتسما :

– أنت يا نوال رحمة للجدّ وعذاب للحفيد !

ثمّ امتدّ بصره إلى المقبرة وسرعان ما خطر له خاطر مُخيف كأنّه شيطان انشقّت عنه أرض الموتى، هل يجري القضاء غدا بأن تقرأ فتاته – وهي آخذة طريقها هذا– الفاتحةَ على روحه هو؟! وانقبض صدره، ثمّ استرق إلى وجهها الأسمر نظرة غريبة، فشعر بأنّها كلّ أمله في الوجود، وبأنّه إذا جاز لشيء أن يسخر من الموت ويستهين بمخاوفه فهو اتّحاد قلبين متفانيين، ووجد دافعا قويّا يدعوه إلى التعلّق بها، وضمّها إلى قلبه، بل إلى شَغَاف(2) قلبه إذا أمكن. ولاحت منها التفاتة إليه فطالعت نظرته الحالمة، فلاح في وجهها الجدّ، وسألته.

– لماذا تنظر إليّ هكذا ؟

فقال بصوت متهدّج:

– لأنّني أحبّك يا نوال.. لقد أدركت وأنا أنظر إلى القبور على ضوء عينيك معنى القول إنّ الحياةَ الحُبُّ، وقالت لي القبور إنّ كلّ ساعة نرضى بأن تُفرِّق بيننا جريمة عقابها ظلمة القبر، وسمعت صوتا يهتف بي: للّه ما أحمقكم تضنّون(3) بالتّافه من الأشياء وتعبثون جزافا بنعمة الحياة !..

فتورّد خدّاها وأضاءت عيناها الصّافيتان بنور الوجد، فلم يعودا – هو وهي– يشعران بهبّات الهواء البارد المندفع من الصّحراء، وشدّ على راحتها وسارا صامتين. ومضى يتساءل تُرى كيف يسوغ أن يُمسك عن ذكر «الخطبة» بعد كلّ ما قال! وكانت تتوقّع من ناحيتها أن يطرق الموضوع المحبوب قبل كلّ خطوة تخطوها، ولكنّه لزم الصّمت حتّى شارفا نهاية الطّريق، وتوادعا ثمّ افترقا، فبطوئت حركته وهو يُتابع مسيرها بنظرة استجمعت في حنانها جميع ما في قلبه من حُبٍّ ووجدٍ وحُزْنٍ، حتّى

انعطفت مع الطّريق إلى العبّاسيّة، وأخذ في طريقه إلى محطّة التّرام، وعند ذاك فحسب شعر بالإعياء واضطراب الأنفاس ودوار يوشك أن يصير غشيانا..

نجيب محفوظ، خان الخليلي. الفصل 37. ص ص 200– 204
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعـــرف

الأمـاكـــن :

المقطّم : هو الجبل المشرف على مقبرة فسطاط مصر والقاهرة. وهو جبل يمتدّ من أسوان وبلاد الحبشة على شاطئ النّيل الشّرقيّ حتّى يكون منقطعه طرف القاهرة. ويُسَمَّى في كلّ موضع باسم.

الشـــرح :

1 – الجون : (ج،و،ن) اسم في صيغة الجمع مُفردُهُ الجَونُ، وكلّ لون سواد مُشرَب حُمرة جَوْنٌ. والجَوْنةُ: الشّمس لاسودادها إذا غابت.
2 – شَغَاف : (ش، غ،ف) اسم، شَغَافُ القَلْبِ وَشَغَفُهُ غلافه.
3 – تضنّون : (ض،ن،ن) مُضارعُ ضنَّ. وضنَّ يضِنُّ ضَنّا وضِنًّا وضِنَّةً ومَضَنّةً وضَنَانَةً: بَخِلَ وأمسَكَ.

فكّــك

قسّم النصّ إلى مقاطع في ضوء معيار تختاره من بين الآتي من المعايير: حركة الوقائع – أشكال السّرد – العلاقات بين الشّخصيّات.

حلّـــل

1 – أسّس وصف الزّمان والمكان على نوع من الإيحاء بحالة رُشدي عاكف. استخرج من النصّ القرائن الدّالة على ذلك وحلّل مظاهر الإيحاء فيها.
2 – تتبّع في النصّ نفسيّة رُشدي عاكف في تعامله مع المرض وعلاقته بكلّ من نوال وأخيه أحمد عاكف. ماذا تستخلص من ذلك عن طريقة نجيب محفوظ في تصميم هذه الشّخصيّة ؟

قـــوّم

يرى بعضهم أنّ شخصيّة نوال تتخطّى دلالة الحضور الاجتماعي والوجداني في الرّواية لتكون صورة رمزا للحياة تُطمعُ الإنسان و لا تمنحه ما يُريد. بيّن مدى وجاهة هذا الموقف داعما آراءك بشواهد مُختارة من الرّواية.

توسّـــع

أصيب رُشدي عاكف بداء السُلّ. إليك هذه المُعطيات العلميّة وحاول من خلال تعمّق البحث فيها أن تُكوّن ملفّا تبحث فيه عن علل هذا الدّاء وتاريخ اكتشافه وسُبل الوقاية منه:

– عُصيّة Bacille
– روبرت كوخ Robert Koch (1843-1910)
– ألبرت كلمات Albert Calmette (1863– 1933)
– لقاح B-C-G
– أكثر من ربع سكّان المعمورة يحملون عُصيّة السُلّ.
– جهاز المناعة Système immunitaire .

توسّع

<table dir="rtl">
<tr><td>اسْتَقْبَلَت</td><td>الدّنيا</td><td>أيّــام</td><td>فبراير</td><td>الأولى</td><td>مُشفقةً</td><td>مــن</td><td>رياحِ</td><td>ـهِ</td><td>العاصفةِ</td><td>وَ</td><td>زَوابِعِـ</td><td>ـهِ</td><td>الباردة</td><td>ϕ</td><td>المزجرةِ</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>مضاف</td><td>م.إليه</td><td></td><td></td><td>مضاف</td><td>مضاف إليه</td><td>معطوف عليه</td><td>حرف عطف</td><td>معطوف</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">منعوت مركّب بالإضافة</td><td>نعت</td><td></td><td colspan="2">م.بالإضافة،منعوت</td><td colspan="3">م.بالعطف. نعت</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="3">معطوف عليه مركّب بالنعت</td><td>حرف عطف</td><td colspan="5">معطوف، مركّب بالنعت</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>مضاف</td><td>مضاف إليه</td><td></td><td></td><td>جارّ</td><td colspan="9">مجرور مركّب بالعطف</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="2">منعوت مركّب بالإضافة</td><td>نعت</td><td>مشتقّ عامل</td><td colspan="10">مفعول به للمشتقّ مركّب حرفي بالجرّ</td></tr>
<tr><td>فعل ماض مسند</td><td>فاعل مسند إليه، مفردة</td><td colspan="3">مفعول به مركّب بالنّعت</td><td colspan="11">حال مركّب شبه إسنادي</td></tr>
<tr><td colspan="16">جملة فعليّة بسيطة</td></tr>
</table>

* جعل الكاتب كلا من رشدي ونوال يمرّان بالمقبرة ليصفها خلال عبورهما وصفا مقتضبا ملتحما بالسرد. ولذلك وظيفتان: أولاهما الانتقال من وصف المعالم المكانية إلى نعت الملامح النفسية للشخصيات، وثانيتهما الإيحاء الرمزي، إذ تحيل المقبرة باعتبارها رمزا مقيّدا على دلالات الموت والفناء ، وهو عين المصير الذي سيلقاه رشدي في نهاية المطاف.

قـوّم

يختلف النصّ الرّوائيّ مثلا عن النصّ الشعريّ بكونه يُجسّد البنيات الاجتماعيّة بشكل أجلى من خلال بُعده النّثريّ وخلقه لعالم اجتماعيّ يتفاعل مع العالم الاجتماعيّ المعيش. إنّه يخلق عالما بواسطة اللّغة، ومن خلاله يُمارس رؤيته للعالم الاجتماعيّ الذي يعيش فيه بكلّ جزئيّاته وتفاصيله. لذلك درج الباحثون على اعتبار الرّواية أكثر واقعيّة من الخطاب الشعريّ. وما تعبير الرّواية النّثريّ القريب من اللّغة اليوميّة إلاّ مثال على ذلك. وأغلب الدّراسات التي تبحث في نشأة الرّواية ربطتها بهذا العنصر الاجتماعيّ. تبرُزُ لنا هذه البنية الاجتماعيّة داخل النصّ الرّوائيّ بصورة أجلى في كون النصّ يقوم على أساس القصّة بما تحويه من شخصيّات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيّتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة. ورغم البعد التّخييليّ المُضفى على عالم القصّة، فإنّ نصّ الرّواية يظلّ تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعيّة وتاريخيّة مُحدَّدَة. يتمّ تقديم هذا التّجسيد من خلال بناء له استقلاله الذّاتيّ عن هذه البنية الاجتماعيّة من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية.

سعيد يقطين. انفتاح النصّ الرّوائيّ، الفصل الثّالث: البنيات السّوسيو- نصيّة ص .140 المركز الثقافي العربيّ. الطّبعة الأولى. بيروت- الدّار البيضاء 1989

ورقة منهجيّة

كيف أدرس

الزّمن في النّصّ الرّوائيّ

*مدخل

إنّ قيام الرّواية على بنية حدثيّة يقتضي نظما مخصوصا للوقائع في مجرى الزّمان. ويُميّز دارسو السّرديّة بين زمنين كبيرين:

– زمن الخبر أو الحكاية أو الأعمال وهو الحيّز الفعليّ الذي استغرقته الأحداث فقد نصّ نجيب محفوظ على أنّ وقائع خان الخليلي قد امتدّت حولا كاملا من سبتمبر 1941 إلى أوت 1942.

– زمن الخطاب أو الرّواية أو الحديث وهو طريقة السّارد في نظم الأحداث وتوزيعها وفقا لمقتضيات الخطاب السّرديّ تقديما وتأخيرا وتذكّرا وحذفا وإبطاء وطيّا...

*كيفيّة دراسة الزّمن في الرّواية

زمن الخبر	التزامن	وقوع حدثين أو أكثر في نقطة زمنيّة واحدة.
	التتابع	حصول حدث أو أحداث في فترات متلاحقة.
	الامتداد/الديمومة	يتّصل هذا المفهوم بالاستغراق أي الفترة التي استغرقها إنجاز الحدث.
زمن الخطاب	التوسّع	وهو أن يعمد السّارد إلى تمطيط زمن حدث قصير وقع في الخبر مثل لقاء أحمد عاكف الأوّل بنوال في سلّم العمارة.
	الاختزال	وهو أن يعمد السّارد إلى طيّ زمن حدث دام مدّة طويلة في زمن الأحداث الفعليّة شأن ذكر السّارد علاقة أحمد عاكف بالمرأة قبل لقائه بنوال.
	التساوي	يغلب حين تتكلّم الشخصيات فيتماثل في المدى زمن الحديث مع زمن الأحداث.
	الوقف	وفيه يتعطّل تقدّم الوقائع فيتضخّم الخطاب على حساب الخبر وهذا ما يكون عادة في الوصف والمشهد والتعليق.

* وظائف الزّمن في الرّواية

– التوثيق: تنزيل الأحداث في سياق تاريخيّ.
– الإيهام بواقعيّة الأحداث.
– التسجيل
– الإيحاء والرّمز.
– دفع الأحداث.
– الإسهام في نموّ الشخصيّات بحكم التجارب التي تكتسبها بمرور الزّمن.

«أَفْظِعْ بِهَا مِنْ حَقِيقَةٍ»

تمهيد :

والمؤلّف يبدو دائما وكأنّه حاقد على الشخصيّات المتفجّرة بالحياة والحيويّة كرُشدي، وهو يُعاقبهم أشدّ عقاب وأقساه. عرّض رُشدي للإصابة بالسُلّ، ثمّ أسلمه للموت، لتبقى شخصيّة رُشدي شخصيّة مجانيّة، تنحرف بلا سبب، وتموت موتا ميلودراميّا مُفجعا لأنّ المؤلّف لا يُريد لمثل هذه الشخصيّات أن تعيش.

عبد المحسن طه بدر، الرّؤية والأداة. ص 356
دار الثقافة للطّباعة والنّشر. القاهرة 1978

وكان يوما فظيعا مُروّعا، سارت قافلته في هول من الألم والعذاب والشّجن. وإنّ أحمد ليذكره ساعةً ساعة لأنّ ذكرياته السّود حُفِرَت في فؤاده كما حُفِرَت في فؤادَيْ الوالدين البائسين. فساعة دخوله الحجرة سار متثاقلا بقلب كسير وعين مذعورة لما ينتظر أن تراه، ومدّ بصره نحو الفراش فرأى رشدي راقدا وقد سجّته أمّه بالغطاء ووالدَه واقفا على كثب منه دامع العينين منكّس الرّأس، فاقترب من الفراش وحسر طرف الغطاء فرآه كالنّائم لم تتغيّر منه هيئة ولا لون، وهل ترك المرض للموت شيئا يغيّره ؟!. وانحنى عليه فلثم جبينه البارد ثمّ أعاد الغطاء كما كان، واستسلم لبكاء غزير تجمّعت أبخرته في قلبه يوما بعد يوم تنفثها الآلام حتّى تكاثفت في برودة الموت فسحّت دمعا فيّاضا..

وموقفه في حانوت بالغوريّة يبتاع كفنا، ويذكر ما ابتاع له بالأمس من ثياب الدّنيا. انتقى له أجمل الألوان لما عهده فيه من حُبّ الأناقة وجعل ينظر إلى يدي البائع وهو يقيس القماش ويقطعه ثمّ يلفّه بإنكار وذهول.

ثمّ ذهابه إلى مركز الصحّة لاستخراج تصريح بالدّفن. سأله موظّف بعدم اكتراث: «اسم المتوفّى ؟» فأجابه وهو يودّ ألاّ يسمع صوتَ نَفْسِه: «رُشدي عاكف» ثمّ قال لنفسه بذهول: «رُشدي عاكف مات! أفظع بها من حقيقة» وسأله بنفس اللّهجة الباردة: «عمره ؟» فأجابه: «ستّة وعشرون عاما» فسأله: «المرض ؟» فسمّاه والغضب يضطرب في جوانحه، وهل ينسى ما فعل بالشابّ المنكود ؟ وهل يُمكن أن ينسى منظر السّاقين والعنق ؟. لون البشرة ؟.. قسوة السّعال ؟. ثمّ تسلّم الورقة التي لا يُمكن أن يغيب رُشدي في باطن الأرض إلى الأبد إلاّ بها ومضى شاكرا وقد أحدث عدم اكتراث الموظّف والدّكتور ثورة في صدره على وشائج الإنسانيّة جميعا، كيف يُلْقَى الموتُ بعدم اكتراث وهو أفظع حدث في الدّنيا ؟! هل يمرّ يوم دون أن يُرَى نَعْشٌ محمولا على الأعناق ؟!، فكيف يمرّون به مرّ الكرام كأنّ الأمر لا يعنيهم ؟! كيف لا يرى كلّ فرد نفْسَهُ محمولا على هذا النّعش ؟!

ثمّ مرتزقة الموت، جاؤوا تباعا يحملون أدوات الغُسل والنّعش، برّاقةٌ أعينهم، قويّة سواعدهم، يكتمون وراء عبارات الرّثاء المصطنع سرور التاجر بالرّبح المُرتَقَبِ، فلم يرَوْا في جثمان رشدي العزيز إلاّ سلعة..

ثمّ النّعش يتهادى على الأعناق في حلّة الشّباب البيضاء، وملأ عينيه منه وهو يسير في انحرافه المعروف تتبادله الأيدي والمناكب، ووضع الطّربوش عليه مستويا وكان صاحبه يُميله إلى اليمين فيوشك أن يمسّ حاجبيه فعل المختال بشبابه المدلّ بجماله، للّه ما أَوْفَى أصحابه، لقد بكوا حتّى احمرّت أعينهم، وبكى كمال خليل أفندي، أمّا أحمد راشد فقد جمد وجهه ولم يُبِنْ، ولم يرتح أحمد لمنظره ولا لوجوده بين المشيّعين، كذلك تجنّب النّظر إلى المعلّم نونو الذي أيقن أنّه لا يُمكن أن يُشاركه عاطفة لما طُبع عليه من استهانة بالأحزان وابتسام للكروب. وسار الأب وراء النّعش مباشرة في حزن حفظ عليه الإيمان وقاره، وبلغ التأثّر بأحمد منتهاه حين بلغت الجنازة طريق الجبل الذي يعلم من أمره ما يعلم، الطّريق الذي شهد رشدي عاشقا صباحا بعد صباح والذي جرى فيه الفتى وراء هواه مستهينا بمرضه الخطير، فاشترى قلبه بصدره ثمّ خسر الاثنين معا. ربّاه هل يشهد الطّريق على خيانة الرّفيق ؟.. هل يُفضي إليه بأنّ التي رأى الفتَى المسكينَ ينتحر من أجل حبّها خافت عدواه ونبذته نبذ النّواة ؟! ثمّ بدت المقبرة في ثوب قشيب(1)!. فرشت أرضها بالرّمل واصطفّت عند مدخلها الكراسي، ودار بها السّقاة، وفغر القبر فاه كأنّه يتثاءب ضجرا من المأساة المُعادة، ووضع النّعش على الأرض وكشف الغطاء، ورُفع رُشدي ملفوفا في الكفن الذي اختاره له بنفسه، وأطبقت عليه الأيدي، وغابوا به في جوف الأرض، ثمّ صعدوا بعد قليل من دونه، وبلا رحمة حَثَوْا عليه التّرابَ، فاختفى في القبر في دقائق معدودات، واستوى بالأرض، ونضحوا الماء عليه كأنّ غُلّتَهُ(2) لم تُرْوَ بعْدُ، وهكذا غاب عزيز وانتهت حياة! بين انتباهة عين القبر وغمضتها يغيب حبيب إلى الأبد فلا تُغني عنه الدّموع ولا الحسرات. ورجعوا جميعا وقلوبهم شتّى، الحكمة التي أَوْجَبَتْ بالأمس أن يكون رُشدي محبوبا توجِبُ اليوم أن يصير نسيا منسيّا!. البيتُ كئيب، والوالدان ذاهلان، وقد كُوّمَ رياش حُجرة الرّاحل وأُغلِقَ بابُها. ولمّا أوى عند منتصف اللّيل إلى حجرته، انثالت عليه الفكر، حتّى تنبّه إلى شيءٍ في الجوّ. يا عجبا ما زالت الرّائحة الكريهة تزكم أنفه.. رائحة الموت المُخيفة ؟ وفي صباح اليوم الثّاني وجد أنّها ما زالت تنبعث في الجوّ، فتهيّأ له أنّها رُبّما كانت متصاعدة من الممرّ المُفضي إلى خان الخليلي القديم، ففتح النّافذة ونظر منها، فرأى على الطّوار كلبا ميّتا وقد انتفخ بطنُه وتشنّجت أطرافه، فصار كالقربة، وأكبّ عليه الذّباب. وأدام النّظر قليلا، ثمّ تحوّل عن النّافذة بفؤاد مكلوم وقد امتلأت عيناه بالدّموع..

ثمّ كانت أيّام قاسية مرّة. أمّا عاكف أفندي الأب فقد راح يُداوِي بالإيمان جرحا داميا، وأمّا الأمّ فقد ذهلت في حزنها عن كلّ شيء حتّى الإيمان، بل قالت تُخاطب ربّها في وَقِدَةِ(3) الألم: «ما ضرّ دُنياك لو تركت لي ابني!» ثمّ قالت لزوجها بحدّة: «هذا حيّ شوْم، جئته على كُرهٍ منّي وما أحببته قطٌّ، وفيه مرض ابني وفيه قضى.. فدعنا نهجُرْهُ بغير أسف!» ثمّ انثنت إلى أحمد قائلة: «إذا أردت أن ترحمَ أُمَّكَ حقًّا فابحث لنا عن مقام جديد». كرِهَتْ الحيّ وأهله جميعا. وضاق به أحمد صدرا كذلك، ولكن كيف السّبيل إلى سكن جديد والقاهرة قد ناءت بسُكّانها! ولم يأْلُ جُهدًا فوصّى زملاءه

جميعا بالبحث عن مسكن في أيّ موقع من القاهرة، بل جعل يروض حُزْنَهُ الأليـــم بالاضطـراب في الشّوارع القريبة والبعيدة بحُجَّة البحثِ عن مسكنٍ خالٍ. وقد لاحظ المعلّم نونو سهومه وكآبته فأكثر من ممازحته وجذبه إلى أحاديثهم حتّى دعاه مرّة إلى بيت الستّ عليّات، ولكنّ الكهل أبى وظلّ مُغبرَّ الجبين.

نجيب محفوظ، خان الخليلي. الفصل 48. ص ص 242– 245
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعـــــرف

الشــــــرح :

1 – قشيب :(ق،ش،ب) صفة مشبّهة من قَشُبَ قَشابَةً. وقشُب الثّوبُ: جدَّ ونَظُفَ. وكلُّ شيءٍ جديدٍ قشيبٌ.
2 – الغُلَّةُ : (غ،ل،ل) مصدر من فعل غُلَّ يُغَلُّ أي اشتدَّ عطَشُهُ. والغُلَّةُ هي العطش الشّديدُ.
3 – وَقِـدَةٌ : (و،ق،د) مصدر مـن وَقَد. وقدت النّارُ تَقِدُ وُقودًا ووَقَدًا وقِدَةً ووَقيدًا ووَقْدًا ووَقَدانا، أي تصاعد لهبُها.

فـكّـــك

قام النصّ على مقطعين كبيرين انتظمتهما ثنائيّة الإجمال والتّفصيل. حدّد المقطعين مبرزا تجلّيات ثنائيّة الإجمال والتفصيل فيهما.

حلّـــل

1 – انتظمت وقائع المقطع الأوّل انتظامًا خطّيّا حرص فيه السّارد على نقل أدقّ تفاصيل تشييع رُشدي عاكف إلى القبر وآثارها في شقيقه أحمد عاكف. استخرج من النصّ المظاهر الدّالّة على ذلك و حلّلها مبيّنا سرّ احتفاء نجيب محفوظ بتفاصيل هذه الحادثة.
2 – تلوّنت صورة الموت في هذا النصّ لتكوّن مجموعة من المرايا جمّع فيها نجيب محفوظ الوجدانيّ والاجتماعيّ والوجوديّ. تتبّع هذه الصّور المرايا مُبرزا ما اعتمده نجيب محفوظ من وسائل فنيّة لنحت ملامحها.
3 – اضطلعت صورة الكلب الميّت في الرّواية وفي هذا النصّ بوظيفتين مختلفتين: وظيفة استباقيّة وأخرى إيحائيّة. حلّل مكوّنات هذه الصّورة مبيّنا مدى تحقيقها لوظيفتي الاستباق والإيحاء.
4 – ينغلق النصّ على مجموعة من الحلول الممكنة لمواجهة الموت وآثاره. وضّح هذه الحلول وحلّلها في ضوء ما يُمثّله أصحابها من نماذج اجتماعيّة وإنسانيّة.

قـــــوّم

ما تعليقك على لُغة نجيب محفوظ في هذا النصّ مُقارنة بغيره من نصوص الرّواية ؟

تـوسّــع

قارن صورة الموت كما ارتسمت في هذا النصّ بصورته في زهديّات أبي العتاهية. وابحث في ديوان أبي العتاهية عن نظائر لما اعتمل في ذات أحمد عاكف من مشاعر ومواقف إزاء فاجعة الموت.

إضاءات

* «وإنّ أحمد ليذكره ساعة ساعة، لأنّ ذكرياته السود حفرت في ذاكرته» أكّد المتكلّم الخبر بأداتين هما الناسخ الحرفيّ إنّ ولام التّوكيد، ولذلك يدعى هذا الخبر إنكاريّا لأنّه سيق إلى مُخَاطَب منكرٍ، والخبر من باب المعاني.
* من مظاهر الواقعيّة في هذا النصّ تفصيل مشهد الموكب الجنائزي والمأتم، إذ أنّ الرّاوي تتبّع أطوارهما وما يكون من لوازمهما مستأنسا بمبدأ العادة والعرف ومعوّلا على معرفة المرويّ له بذلك، وهذا العمل لا يثبّت الصورة في واقعها فحسب، بل يحيل المرويّ له والقارئ على ما شهده العالم ومصر من أوضاع صحيّة متردّية في النصف الأوّل من القرن العشرين، فينضاف إلى البعد الفنيّ بعد آخر توثيقيّ.

شذرات

منذ اللّحظة الأولى في هذه الرّواية تتّضح أمامنا صورة الهروب من الموت، وتبرز في المُقابل الحربُ شبحا واضحا يجلب الموت للإنسان.. ولكنّ هذا الهرب يحمل في طيّاته سخرية واضحة كاشفا عن عناصر أخرى غير الحرب جالبة للموت... إنّ فرار هذه الأسرة من الغارات إلى الحيّ الآمن لم يحمها من فقد أنضر زهرة في الأسرة... إنّ مُشكلة الموت التي تطرحها هذه الرّواية ليست أمرا طبيعيّا، ولكنّها أشبه ما تكون بعمليّة انتقام حين يزحف الموت إلى رُشدي هذا الفتى الذي يُمثّل أنضر شخصيّة في الرّواية، ويُتابعه المؤلّف في تدرّجه، فالموت هنا يأتي كأنّه بديل للقدر الإغريقيّ. ومن هذا البعد يتّخذ بُعده التراجيدي، وسيظلّ نفس اللّغز القائم من أنّ الإنسان يولد ويعيش ويموت لغرض مّا، وهذه النبوءة المستمرّة الوجود يُحاول أبطاله تجنّبها ولكنّها مع ذلك كانت تتحقّق. فالإحساس بهذا القدر المُسيطر يملأ علينا أنفسنا ونحن نقرأ الرّواية، من خلال الرّموز والإشارات التي توحي بهذا، فرُشدي ونوال في أوائل لقاءاتهما يمرّان أمام مدينة القبور... ولكنّ مرورهما بهذه المقبرة كمرور الأحياء بالموت ذاته.

سليمان الشطّي، الرّمز والرّمزيّة في أدب نجيب محفوظ. ص ص 88–89
الفصل الثّاني: الرّمز والقضيّة الاجتماعيّة.المطبعة العصريّة بالكويت، الطبعة الأولى 1976



مدافن القاهرة

لَشَدَّ مَا تَحَمَّل هَذَا القَلْبُ

تمـهـيـد :

إنّ ما يُميّز الرّواية هو أنّها جنس تعبيريّ يُتيح لنا أن نقول من خلاله «كلّ شيء»، وهذه خاصيّة لا تتوفّر في أجناس أخرى: «فالرّواية هي سينما لأنّها تستطيع أن ترصّف الصّور، وفي الآن نفسه هي أكثر بكثير من السينما لأنّنا نستطيع من خلالها أن نقول ما تُفكّر به شخصيّة روائيّة مّا، وما يُفكّر به حجر أو طريق، كما نستطيع أن نسرد تاريخا أو نقول ما تظنّ إحدى الشخصيّات أنّ شخصيّة أخرى تعتقده، هناك كثافة من الممكنات... والرّواية المُثلى، ورواية الحلم، الرّواية المطلقة هي التي تُحاول أن تقول كلّ ما يجري في لحظة واحدة. وما من فنّ آخر يُمكنه أن يزعم امتلاكه هذه القدرة على قول كلّ شيء.».

محمّد برادة. الرّواية أفقا للشّكل والخطاب المتعدّدين. ص 12
مجلّة فصول. المجلّد الحادي عشر. العـ04ـدد شتاء 1992

وفي أواخر أغسطس اهتدى أحمد عاكف إلى شقّة خالية بضاحية الزّيتون، في بيت يملكه موظّف بإدارة الحسابات بالأشغال ممّن كانوا يعلمون برغبته المُلحّة في الانتقال، وكان يسكنها موظّف اضطرَّ إلى فسخ عقدها لنَقلِه إلى إحدى البلدان، فدعا صاحب البيت أحمد وحدّثه بشأنها وتمّ الاتّفاق بينهما سريعا على أن يتمّ الانتقال في أوّل سبتمبر موعد إخلائها. وسُرَّت الأُسرَةُ بقرب الرّحيل عن خان الخليلي وذكرياته السّود، على رغم أنّها ترحل عنه مهيضة(1) الجناح، وقد ألَمّ بالأب ضغط دم نغَّصَ عليه عُزلَتَهُ، ونال الحُزن من الأمّ فأصابها بالهُزالِ وأغاض(2) مرحها وألبسها ثوب الكِبَرِ، بيد أنّ أحمد – على حُزنه– رأى في الأفق نجوما تخفق. تحدّثوا في تلك الأيّام عن إنصاف المنسيّين من الموظّفين، وباتت الدّرجة السّابعة قريبة المنال، وكان دائما يستهين بالوظيفة والموظّفين، ولكنّه سُرَّ في باطنه بالترقية المُنتظَرةِ، وسرّه أيضا أنّه سيصير رئيسا على أربعة غير ساعي بريد الواردِ، ونوى صادقا أن يجعل من عهد «رئاسته» فتحا جديدا في حياة الإدارة الحكوميّة يضرب فيها المثل الأعلى للرّئيس «العالم الحكيم»!، ثمّ من يدري بعد ذلك بما يخبّئه الغيبُ ؟ فأمامه في الحكومة خدمة طويلة تُناهز العشرين عاما، وعسى أن يرقى درجات أخرى ؟ وعسى أن تُحسن الحكومة الاختيار ولو أخيرا!!، وليس هذا كلّ شيء، فقد حدث أن اصطحب أمّه إلى المسكن الجديد ليُعايناهُ، وهناك دعاهما صاحب البيت إلى شقّته فاحتسى معه القهوة في حجرة الاستقبال، ودُعيت والدته إلى حريم الرّجل، وعند عودتهما معًا أثنت أمّه على زوج صاحبه وشقيقته، وقالت عن الأخيرة: «إنّها أرملة في الخامسة والثّلاثين على أدب وجمال». ونشط خياله!. أرملة في الخامسة والثّلاثين، على أدب وجمال يحويهما بيت واحد، وهو أعزب في الأربعين، وزميل شقيقها، ولا فارق في السنّ من ناحيته يُنفِّرُ، ولا شباب غضّ من ناحيتها تتيه به عليه. والظّاهر أنّ الحياة لا تُريح من الأمل، هل يعلم الغيب كلَّهُ إلاّ اللّه ؟ بيد أنّ هذه الأحلام لا تتفّق ورباط رقبته الأسود، ربّاهُ!، ما لأحلامه تُحلّقُ في غير حياء؟ ولا يبعُد في تلك اللّحظة أن تكون نوال تسترق النّظر إلى أحمد راشد مثلا. وهكذا تسير قافلة الأحياء لا تلوي على شيء كأنّها لم تفقد بالأمس القريب من كان يحلّ منها المحلّ المرموق. حياة صمّاء قاسية

كالتّراب، ولكنّها تُنبتُ الأملَ كما يُنبتُ التّراب الزّهرةَ اليانعةَ. حزن أحمد حُزنا شديدا، ولكن لم يكن من الأمر مفرّ.

وأخذوا للرّحيل أهبتهم، فلُفّت الأبسطة، وفُكّت الدّواليب والأسرّة، وجُمعت الأواني والكتب وقطع الأثاث، واعتُزِمَ السَّيْرُ غدًا..

وعند عصر ذلك اليوم وفدت نسوة العمارة لتوديع الأسرة الرّاحلة، وكان أحمد لا يزال في حجرته، وجاء فيمن جاء منهنّ الستّ توحيدة ونوال، وجلسن جميعا في الصّالة الخارجيّة لأنّها المكان الوحيد في البيت الذي كان صالحا للجلوس وقتذاك. ولبثت الستّ توحيدة ونوال بعد انصراف الزّائرات. وجاء موعد ذهاب أحمد إلى القهوة ليودّع صحابه، فلم يجد بُدّا من المرور أمام الزّائرتين، ولكن السيّدة نهضت قائمة عند ظهوره ومدّت له يدَها وهي تقول:

– كيف أنت يا أحمد أفندي؟

فسلّم عليها في ارتباكه المعهود وهو يقول بصوت خفيض:

– الحمد للّه يا سيّدتي، شكرا لك..

ونهضت نوال لنهوض أمّها، فتحوّل إليها مادّا يده كذلك، والتقت يداهما لأوّل مرّة، فسرت في بدنه رعشةٌ، فلم ينبس بكلمة، ولم يرفع عينيه.. وقالت السيّدة:

– ما زلت أعتذر لوالدتك عن سلوكنا، ولعلّك تُقيم لنا العُذرَ، يا أحمد أفندي، و واللّه لقد كان المرحوم عزيزا علينا أثيرا لدينا وربّنا يعلم..

فقال الرّجل المُرتبك المُضطرب:

– كلّنا نقيم لكم العُذْرَ، وللضّرورة أحكام يا سيّدتي..

ودارت المرأة بلباقة حول الموضوع وشكرت أحمد لأدبه وحُسن تقديره للأمور. ثمّ استأذن الرّجل في الانصراف وسلّم على السيّدة ومدّ يدَهُ لنوال مرّة أخرى، وفي هذه المرّة واليدان مُجتمعتان خطف من وجهها نظرة بعينيه الخجولتين، ثمّ اتّجه نحو الباب. كانت أوّل مرّة تلتقي العينان عن قُرب، ولم يكن نظر فيهما منذ مُداعبات النّافذة والشّرفة على عهد الأمل الأوّل، فخال أنّه طالع فيهما ما كان يُطالع من صفاء وحنان وتطلّع، فدقّ قلبه وهو يحثّ خُطاه وطرفت عيناه في هياج عَصَبِيٍّ. ربّما كان موقف الوداع هو المسؤول وحده عن كلّ ذلك، فالوداع يستثير حتّى عطف أولئك الذين لا يعطفون في غيره من المواقف، وهكذا اعتذر لضميره بـ«سيكولوجية» الوداع هذه عن انفعاله وتأثّره وخطفه النّظرة، خاصّة حين خطرت على فؤاده ذكرى رُشدي ولاحت لعينيه صورته المحبوبة وكأنّها تبتسم إليه في عتاب، وراح يُحادثها بلهجة حزينة مؤثّرة: «معذرةً يا رُشدي، إنّه الوداع وأنت أعلم بالوداع، وإنّه الألم وأنت أخبر بالألم، ولن تجد منّي بعد الآن ما يستحقّ عتابك». وبلغ قهوة الزّهرة واللّه وحده يعلم متى يُتاح له أن يَغْشَى قهوة أخرى، واستقبله الصّحاب استقبالا حافلا يليق باللّقاء الأخير، وأمسكوا عمّا كانوا آخذين فيه من أسباب الحديث ليفرغوا الوداع الجار العزيز. (...) وأعربوا

جميعا عن أنفسهم لفراقه، وأثنوا على أُسْرته أجمل الثّناء ، وترحّموا على فقيدها، حتّى سليمان عتّة نفسه قال كلمة طيّبة. وفاض قلب أحمد بمودّتهم في تلك السّاعة، سواء من يحبّه منهم كالمعلّم نونو أم من يمقته كالأستاذ أحمد راشد، وعجب لقلبه الذي يأسف على ترك أيّ شيء – وإن طال بَرَمُهُ به– ساعة الوداع. ثمّ عاودوا حديث الحرب كعادتهم، وذكروا توقّف الهجوم الألماني عند العلمين. وكان من رأي أحمد راشد أنّ المحور خسر موقعة مصر، أمّا سيّد عارف فقال بلهجة اليقين: إنّ هتلر* أمر رومل* بالتوقّف ليُجنّب مصر قلبَ الإسلامِ النّابضَ ويلات الغزو، وإنّه لولا رحمة الفوهرر* لكان الألمان في القاهرة منذ شهر. ولبث بينهم مستمتعا بسمرهم ومزاحهم حتّى انتصفت العاشرة فودّعهم الوداع الأخير، وسلّم عليهم واحدا واحدا، وتقبّل تحيّاتهم شاكرا ثمّ قفل إلى البيت..

وفتح النّافذة وأطلّ على الحيّ. كان البدرُ – بدر نصف شعبان– يتألّق نوره السنيّ في سماء أغسطس الصّافية، والنّجوم من حوله تُزهر باسمات في إشفاق كأنّما يرثي لإدلاله بشبابه الذي علمت منذ الأزل أنّه لا يدوم. وقد اكتسى الحيّ بغلالة فضّيّة بدّدت وحشة اللّيل، وأضفت على الأركان والممرّات سحرا.

اللّيلة نصف شعبان، ودُعاءُ شعبان يتصاعد من النّوافذ القريبة، وذاك صوت غُلام يهتف بصوته الرّفيع: «اللّهمّ يا ذا المنِّ ولا يُمَنُّ عليهِ يا ذا الجلال والإكرام» والأسرَةُ تُردِّدُ الدُّعاءَ وراءَهُ. بينهم كان صامتا وحدَهُ، وتساءل عمّا عسى أن يتوجّه به من دُعاء إلى ربّه؟.. وتفكّر مليًّا، ثمّ رفع رأسه إلى البدر المُنير، وبسط راحتيه، وغمغم بخشوع: «اللّهمَّ يا خالق الخلق، ومُدَبِّرَ كلِّ شيء، تغمّده برحمتك الواسعة، وأسكنه فسيح جنّاتك، وألهم والديه الحزينين الصّبر والسّلوان، وأنزل على قلبي السّكينة والسّلام، واكتُب لي فيما يستقبل من الأيّام عزاء عمّا سلف – وهنا وضع يده على قلبه– فلشدّ ما تحمّل هذا القلب من ألم، ولشدّ ما تجرّع من خيبة!».

هل يذكر يوم أقبل على هذا الحيّ وفي النّفس شوق إلى التغيير ؟ لقد حدث التغيير وأحدث دمعا وحسرة، وها هو ذا رمضان مُقبلٌ فيا للذّكرى!. أيَذْكُرُ كيف استقبل رمضان الماضي ؟. أيذكر موقفه من النّافذة الأخرى في انتظار أذان المغرب وكيف رفع البصر فرأى ؟!.. وجرى أمام ناظريه التّاريخ الذي كتبته اللّيالي متتابعات حتّى هذه اللّيلة بمِدادِ الأمل والحبّ والألم والحُزن.

وهذه اللّيلة الأخيرة. وغدًا يبيتُ في دار جديدة، في حيّ جديد، موليا الماضي ظهره..الماضي بما أحدث من أمل وما خيّب من رجاء..

فالوداع يا خان الخليلي..

نجيب محفوظ، خان الخليلي.الفصل 51.ص ص 253– 258
دار مصر للطّباعة، مطبوعات مكتبة مصر (د– ت)

اعــــرف

الأعــــلام :

* هتلر : A.Hitler (1889– 1945) يُعتبر من أهمّ أعلام السياسة والحرب في القرن العشرين، اعتلى سدّة الحكم في ألمانيا سنة 1933 وخلق من ألمانيا في ظرف وجيز قوّة اقتصاديّة وعسكريّة رهيبة. كان اجتياح قوّاته لبولونيا سنة 1939 الشّرارة الأولى لاندلاع الحرب العالميّة الثّانية. انتحر هتلر في 30أفريل 1945 غداة حصار الجيش الأحمر السوفيتي للعاصمة برلين.

* رومل: Rommel (1891–1945) من أشهر قادة الجيش الألماني في الحرب العالميّة الثّانية. لُقِّبَ بثعلب الصّحراء لما عُرف به من دهاء عسكريّ قاد به الفيلق الإفريقي للجيش الألماني ولم يهزم إلاّ في واقعة العلمين بمصر لمّا تصدّى له القائد الانجليزي الماريشال مونتقمري Montgomery وهي هزيمة اضطرّته للتّقهقر بقوّاته إلى تونس ليعود إلى ألمانيا سنة 1943 . انتحر بتجرّع السمّ لمّا اتّهم بالمشاركة في مؤامرة 1944 ضدّ هتلر.

* الفوهرر:كلمة ألمانيّة تعني القائد والزّعيم وبها تلقّب هتلر.

الشــــرح :

1 ـ مهيضة : (هـ، ي، ض) اسم مفعول. هاض الشّيء هيْضا كسَرَهُ. وهاضَ العظمَ يهيضُه هيْضا فانهاض: كسرَهُ بعد الجُبُور أو بعدما كاد ينجبر. هاضَ الحُزْنُ قلبَهُ: أصابَهُ مرّة بعد أخرى.

2 – أغاض : (غ،ي،ض) فعل مزيد من غاض يغِيضُ غَيْضا ومَغيضا ومغاضًا. غاض الماءُ: نقَص أو غار فذهب.

فكّــــك

قسّم النصّ إلى مقاطع باعتماد تنوّع الأطر المكانيّة معيارا.

حلّـــــل

1 – تسارعت وتيرة الأحداث في هذا النصّ بطريقة لم نألفها في سالف فصول الرّواية. استخرج القرائن الفنيّة الدّالّة على ذلك. وهل تعتبر هذه الوتيرة إيذانا فنيّا بنهاية الرّواية ؟

2 – حلّل الأبعاد النفسيّة والرّمزيّة لصورة أحمد عاكف وهو يلتقي مُجدّدا بنوال.

3 – تتشكّل صورتا المكان والزّمان في هذا النصّ بطريقة تجمع بين مُشاكلة الواقع والانفصال عنه في سبيل إكساب الرّواية أبعادا إنسانيّة. وضّح ذلك باعتماد قرائن نصيّة دقيقة.

4 – حلّل دعاء أحمد عاكف في خاتمة النصّ وبيّن صلته بمسار هذه الشخصيّة في الرّواية.

قــــوّم

انغلقت الرّواية على صورة جديدة لأحمد عاكف تُراوده آمال تبدّل أوضاعه.هل يعني ذلك أنّ شخصيّة البطل قد تغيّرت في نهاية الرّواية لتصير شخصيّة نامية ؟ ادعم إجابتك بقرائن منتقاة من الرّواية.

توسّع

دار حديث الجماعة في المقهى كعادتها عن الحرب وكشف نجيب محفوظ مواقف الأوساط الشعبيّة منها وإيمانها بأنّ هتلر وقوّات المحور ستخلّصها من الاستعمار وتُعيد إلى الإسلام سالف مجده. ابحث في كُتب التّاريخ عن أطوار هذه الحرب في شمال إفريقيا. هل من فروق بين مواقف الأوساط الشعبيّة منها في مصر ومواقف الأوساط الشعبيّة منها في تونس ؟

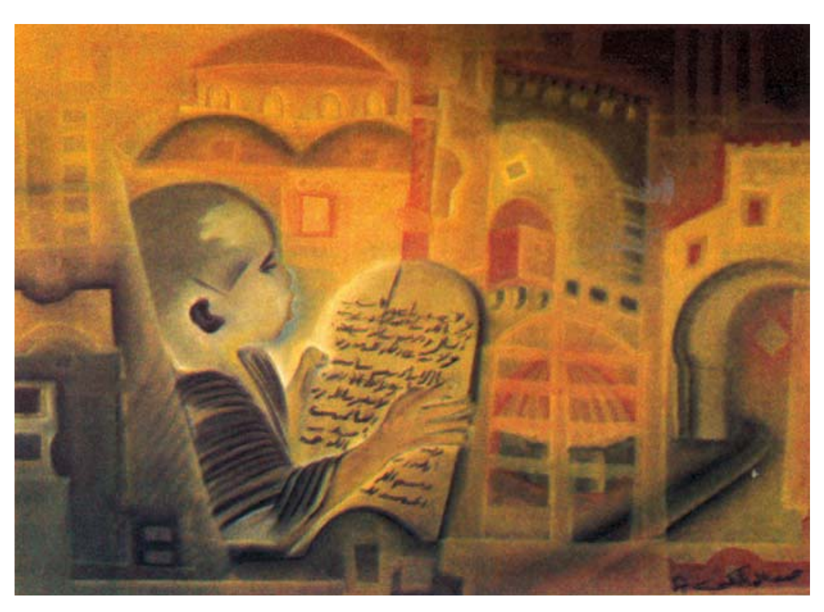
إضاءات

* «ترحل الأسرة مهيضة الجناح» استعار المتكلّم صورة الطائر للأسرة، إلاّ أنه غيّب المشبّه به وأشار إليه ببعض لوازمه وهو الجناح، فهذه استعارة مكنيّة، وهي وجه من وجوه «البيان».
* من مظاهر الواقعيّة في هذا النصّ بيان اختلاف مواقف الناس إبَّان الأربعينات من القرن الماضي في أمْرِ الصّراع الذي دار بين المحور والحلفاء، وكانت مصر مسرحا لبعض وقائعه، وقد أضفى ذِكْرُ الحرب بتفاصيلها التاريخية وأعلامها بعدا واقعيّا تسجيليّا على الرواية عامّة وهذا النصّ تحديدا.

شذرات

لقد استرعت روايات نجيب محفوظ انتباه النقّاد داخل العالم العربيّ وخارجه، رغم دورانها في فلك الرّواية الغربيّة، نظرا إلى تنوّع أنماطها وثراء محتوياتها السرديّة وانفتاحها على واقع مجتمعها، وتمكّنها من الارتقاء بمنزلة ذلك الجنس الدّخيل على الأدب العربيّ ارتقاء. ومن ثمّ حجبت تلك الرّوايات جلّ الرّوايات العربيّة المنشورة في الخمسينات والستّينات، وأمست – في نظر بعض النقّاد – عقبة في طريق الرّوائيّين العرب.
والحقّ أنّ نجيب محفوظ أدرك أنّ المكانة التي احتلّتها رواياته قوّت موجة الرّواية في الأدب العربيّ وساقتها إلى تيّار الرّواية الغربيّة الجارف. كما لاحظ أنّ الرّوائيّين العرب لم يتوصّلوا خلال مسيرتهم الشّاقّة إلى التخلّص من قيود الرّواية الغربيّة فدعاهم إلى إنشاء رواية عربيّة «تقف متميّزة بشخصيّتها ومضمونها وشكلها بين آداب العالم فلا يضلّ إنسان عن معرفة هويّتها».

د. فوزي الزّمرلي. شعريّة الرّواية العربيّة. ص 31
مركز النّشر الجامعيّ، كلّية الآداب بمنّوبة. تونس 2000



لوحة « أحلام الطّفولة » للرسّام التونسيّ محمّد المالكي



نصوص تكميليّة

شخصيات "خان الخليلي"
بين البعد الاجتماعي والعمق النفسي

بدأ نجيب محفوظ يكتب «خان الخليلي» عام 1940 ، واختار الزمن الروائيّ عام 1941 ، ومعنى ذلك أنّه كان يعيش تلك المرحلة الدامية من تاريخنا الحديث. فالحرب تضيف عنصرا جديدا إلى المأساة هو الموت، والموت يقف بالإنسان وحيدا أمام مصيره، والمشكلة الميتافيزيقية تتألّق، إنّها مأساة المعرفة.

البناء التراجيديّ عند نجيب محفوظ بناء معماريّ، فالتخطيط العقليّ لسير الأحداث وتكوين الشخصيات يقترب من التخطيط الرياضيّ. «خان الخليلي» تضيف أنّه بناء موضوعيّ. مفهوم الزمن عند الفنّان يصوغ الرواية في زمن طوليّ ينعطف بنا من اليمين إلى اليسار، يعلو ويهبط...ولكنّه يستمر إلى الأمام. هذا المفهوم للزمن ينبثق عن الفلسفات المؤمنة بالواقع الموضوعيّ المستقلّ عن الذات. بين الزمن والذات مسافة تكفل لكلّ منهما استقلالا نسبيًّا عن الآخر. الزمن الموضوعيّ ينعكس على الزمن الفني في اهتمامه المفرط بـ«الخارج» عن الذات أكثر من عنايته بداخلها. وينعكس أيضا على مسار الأحداث ، فهي «تتطوّر» ولا تتمركز أو تدور حول نفسها. هذا المفهوم يشترك بنصيب وافر في تحديد معنى القدر ويشترك أيضا في صياغة معنى الموت.

الحرب والموت عنصران خطيران في البناء التعبيري لـ«خان الخليلي»، وهما عنصران أكثر خطورة في أزمة «المضطهد». أحمد عاكف يدنو من ختام الأربعين، فهو «كهل» والفنّان لا يفوته أن يؤكّد على هذه الكهولة مرارا. وهو ينتقل مع الأسرة إلى «خان الخليلي»، من الحيّ الذي كان «على مرأى ومسمع من الموت المخيف». أحمد عاكف أصيب بداء التشبُّه بالمفكِّرين، بعد أن بُترت سني دراسته عند مرحلة البكالوريا، لهذا يحتفظ لنفسه بمجموعة هائلة من الكتب الصفراء التي لوّنت عقله بما يشبه الذبول والاستسلام. أحمد عاكف هو «المضطهد» الذي أرغمته الظروف على تربية أخيه الأصغر «رشدي»حتى يُتمّ تعليمه بالجامعة، واضطرته الظروف أن يعول والديه وحده، وامتحنته الظروف بقلب وحيد خال من هموم العواطف. هذا "المضطهد" هو كبش الفداء – من ناحية المظهر – لأُمٍّ تعتقد أن المكتوب على الجبين لا بدّ أن تراه العين ، وأبٍ يعتقد أنّ الألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام وهم يخطبون ودّ المسلمين.

في «القاهرة الجديدة» يحرّك الفنّان مجموعة من الشخصيّات في وقت واحد ومنذ البداية. في «خان الخليلي» يبدأ من الفرد. أرض المأساة معدّة، فرشت بالضياع.«المضطهد» هو ابن هذه الأرض الجاهزة. الفنان يبدأ به ومنه. وليس بحاجة إلى فرش الأرض من جديد. دَوْرُ الوالدَيْن في «القاهرة الجديدة» و «خان الخليلي» دور واحد، سواء كان الشلَل أو الفصل من الوظيفة هو السبب، هو الرمز إلى ضياع هذه الفئة المسحوقة من البرجوازيّة الصغيرة التي تجعل من الثقافة والعلم والمؤهّل شهادة

الميلاد الجديدة للأسرة إذا مات العائل أو تقاعد أو فُصِل من العمل... «المضطهد» مثقّف ثقافةً صفراء، قراءة عامة لا تعرف التخصّص ولا العمق، نزّاعة إلى المعارف القديمة. وهو مقتنع بأنّه شهيد مضطهد، وعبقريّة مقبورة وضحيّة مظلومة للحظّ العاثر. عقدة الاستشهاد هي الأب الشرعي للمضطهد، فهو غالبا ما الابن الذي يضحي بآماله ومستقبله من أجل الأسرة. هذه العقدة تتضخّم حتّى يقول أحمد عاكف متأسّفا «فاتتنا ظلما أخصب فترة في تاريخ مصر، تلك الفترة التي تستهين باعتبارت السنّ والجاه الموروث ويفزُع فيها الشبّان إلى كراسيّ الوزارة».عقدة الاستشهاد تفرّخ مركّب العظمة، عندئذ يسقط في وهاد ازدواج الشخصيّة، لا يصبح هو هو، وإنّما تكون ثمّة هوّة عميقة بين الذّات الأصليّة "المضطهدة"، ولافتة العبقريّة الشّهيدة. وهو حائر بين الأبحاث النظريّة والاختراعات العلميّة، لا يدري لأيّ شيء خلقت مواهبه على وجه التحقيق. [...]

وهذه العناصر كلّها أدوات للتعبير عن الضّائع المصريّ والمضطهد في المأساة المصريّة. يختار نجيب محفوظ بوعي دقيق أكثر أحيائنا الشعبية عراقة في التقاليد الإسلامية ، وأكثرها مزجا للقيم الريفيّة والعادات المدنيّة. يختار المدينة التي استقبلت أضواء الحضارة مع أغلال الاحتلال. في كلمة، يختار أعقد مركّبات التراجيديا المصرية. «خان الخليلي» تضمّ الضّائعين كـ"نونو" الخطّاط بشعاره الأثير «ملعون أبو الدنيا»... غير أنّ الضّائعين مغامرون، أمّا المضطهد فيائس مستسلم ... والضّائع والمضطهد كلاهما شخصيّتان تراجيديّتان يسهمان في الصياغة الملحميّة بما يرمزان إليه من دلالات، وهما يتكاملان مع بقيّة رموز الملحمة بالرغم من الدلالة المستقلّة لكل منهما. الضّائع والمضطهد كلاهما يمثّل المغامرة والاستسلام إزاء القدر في حياة الشعب المصريّ.

غالي شكري
المنتمـــي: دراسة في أدب نجيب محفوظ
دار المعارف ،مصر 1969 ، ص — ص 126—141

مراكز الاهتمام

* انغراس الشخصيّات في بُعدها الاجتماعيّ.
* من ملامح البطل الإشكاليّ.
* المضطهد والضّائع نمطان اجتماعيّان ونموذجان نفسيّان.

البعد الملحميّ في خان الخليلي

اتّخذ نجيب محفوظ من الحلم معادلا موضوعيا لحياة أحمد عاكف كلّها، لأنّ حياته لم تكن أكثر من كابوس متّصل. ويتجاوب القارئ مع الموقف من حيث لا يدري لأنّ طريقة التعبير التي لا تعتمد على التقرير المباشر كفيلة بإقناعه بحكم قيامها بتنظيم إحساساته الدّاخليّة بطريقة لاشعوريّة. ومن هنا كان استغلال نجيب محفوظ لسيكولوجية الحلم استغلالا بارعا، فهي تسير في نفس الخطّ الذي تسير فيه حياة أحمد عاكف، وتعكس الصراعات التي تتّخذ من نفسه المريضة مَرْتَعًا خصبا لانطلاقاتها البعيدة ، وميدانا فسيحا لأبعادها المختلفة.

(...) والقدر عند نجيب محفوظ بمثابة بحر متلاطم الأمواج ، والشخصيّات قوارب صغيرة تتدافعها الأمواج حيث ترغب دون أن تملك لنفسها ضَرًّا ولا نفعًا، وإرادة الإنسان عند الكاتب أكذوبة كبيرة أو وهم جسيم في مخيّلة الإنسان، إذ أنّ ميلاده كان بغير إرادته، فلماذا تكون تصرّفاته في الحياة، وهي نتيجة طبيعيّة لميلاده، صادرةً عن إرادته...وهكذا يلعب القدر بمصير الشخصيّات، فلو تزوّج أحمد نوالَ من بدء إحساسه بها ، لما حدث كلّ هذا (الأذى) لرشدي ، ولكنّ تردّد أحمد في التقدّم لطلب يد نوال قد قضى على رشدي بطريقة غير مباشرة، وربّما انتقال الأسرة نفسها إلى "خان الخليلي" كان سببا آخر في نهاية رشدي. وربّما كانت الحرب هي السبب في موت رشدي لأنّها أجبرت الأسرة على الهروب من "السكاكيني" حيث كان الضرب بالقنابل شديدا فجاءت إلى «خان الخليلي» حتّى لقي رشدي حتفه.

وهكذا تتشابك العوامل لتؤثّر في البناء التشكيليّ للقصّة عن طريق الخطّ القدريّ للشخصيات الذي سيطر على تصرّفاتها، فجنّب الرواية بالتالي نتوءات بارزة كانت ستعيش على حساب التكوين العضويّ لو وجدت. ويطغى اهتمام نجيب محفوظ برسم جوانب من شخصية البطل وبعض من الشخصيات الثانويّة على اهتمامه بالبناء الفنّي للرواية، ذلك لأنّ بناء "خان الخليلي" يقوم من أوّله إلى آخره على شخصية أحمد عاكف، وفي الجزء الثاني تقريبا يقوم رشدي بدور مساعد وأساسي في نفس الوقت، ولكنّ الكاتب لا يترك لنفسه زمام دراسة الشخصيّة على حساب البناء، لكي لا تتحوّل الرواية إلى صورة مكبّرة للبطل، فإذا تتبعنا تسلسل الأحداث من خلال زوايا البناء، وجدنا أنّنا لا نستطيع الفصل بين البطل والحدث، ومن هنا جاء البناء محكما متينا، لأنّ الأحداث والتصرّفات الّتي تصدر عن البطل سواء بإرادته أو بإرادة القدر تلعب دورا هامّا في التشكيل العامّ للبناء . وكان لتحكّم القدر أو لتحكّم نجيب محفوظ في تصرّفات أبطاله أثر كبير في السيطرة على خيوط القصة الأساسية فلم تفلت من يده وظلّ ممسكا بها حتّى ختام الرّواية.

نبيل راغب، قضيّة الشكل الفنّي عند نجيب محفوظ
الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.1988. ص —ص 97—101

مراكز الاهتمام

* دور الحلم في بناء الشخصيّة النفسيّ.
* صراع الشخصيّات ضدّ القدر.
* ارتباط نموّ الشخصيّات بتطوّر الأحداث.

ثبت بيبليوغرافي

1- الكتب باللّسان العربيّ

بدري (عثمان)	بناء الشخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ. دار الحداثة، بيروت 1986
الرّخاوي (يحيى)	قراءات في نجيب محفوظ. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة 1992
راغب (نبيل)	قضيّة الشّكل الفنيّ عند نجيب محفوظ. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة 1988
الشطّي (سليمان)	الرّمز والرّمزيّة في أدب نجيب محفوظ. المطبعة العصريّة بالكويت 1976
شكري (غالي)	المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ). دار المعارف، مصر 1969
طه بدر (عبد المحسن)	الرّؤية والأداة. دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة 1978
العالم (محمود أمين)	تأمّلات في عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة 1970
مرتاض (عبد الملك)	في نظريّة الرّواية. سلسلة عالم المعرفة، العدد240. الكويت 1998
الموسوي (محسن جاسم)	الرّواية العربيّة النّشأة والتحوّل. دار الآداب بيروت 1988

2 - الدّوريّات

مجلّة فصول	- المجلّد 11 ، العدد04 شتاء 1992 - المجلّد 16 ، العدد03 شتاء 1997 - العدد65 ، خريف 2004— شتاء 2005
مجلّة الهلال	عدد خاص بنجيب محفوظ. فيفري 1970

3- موسوعات رقميّة

ENCARTA (2005). - Mahfouz

Encyclopædia Universalis (10.0) - Roman
- Littérature arabe



المحور الخامس

المسلك : – العلوم
– تكنولوجيا الإعلاميّة
– الاقتصاد والخدمات

النصّ المسرحي : بجماليون لتوفيق الحكيم

فهرس المحور الخامس



نصوص تمهيديّة

نشأة فنّ التمثيل

إذا قارنّا نشأة فنّ التمثيل في عالمنا العربيّ ونشأته عند الغربيّين استطعنا أن نُدرك لماذا توثّقت الرّابطة بين هذا الفنّ وبين تراث الغربيّين الأدبيّ منذ أقدم العصور بينما ظلّت هذه الرّابطة معدومة أو متراخية في عالمنا العربيّ لزمن طويل. ففنّ التمثيل قد نشأ مرتبطا بالدّين عند اليونان القدماء، ولذلك اكتسب الاحترام بل التّقديس. وإذا كان فنّ التمثيل اليونانيّ قد انقرض في القرون الوسطى، فإنّ فنّا تمثيليّا آخر قد نشأ في أوروبّا في كنف المسيحيّة التي اتّخذت من الكنائس وساحاتها دورا للتّمثيل. وعندما بُعِثَ الأدب التمثيليّ القديم في عصر النهضة الأوروبيّة اكتسب الأدب التمثيليّ نفس الاحترام والتقدير الذي اكتسبته كافّة فنون الأدب القديمة التي بعثها عصر النّهضة، وقام على محاكاتها محاكاة انتهت إلى الأصالة والابتكار، ولهذا يعتبر الأدب التمثيليّ شعرا أو نثرا من أهمّ ما يملكه الغربيّون من تراث أدبيّ في لغاتهم المختلفة. وقد كتبوا في هذا الأدب روائع خالدة، بينما اعتُبر فنّ التمثيل دخيلا على عالمنا العربيّ الحديث، وظلّ يُعاني من هذه النّظرة المُزرية عشرات السّنين بحيث لم نستطع ربطه بتراثنا الأدبيّ إلاّ تدريجيّا وبخُطى بالغة البُطْءِ، ممّا عاق ظهور روائع تمثيليّة في أدبنا المعاصر.

ولقد زاد الأمر تعقيدا في بلادنا بسبب ازدواج اللّغة نتيجة للجهل ونقص العلم باللّغة الفُصحى وانتشارها. حتّى بعدت المسافة بينها وبين لهجتنا العاميّة. ولمّا كان التّمثيل فنّا جماهيريّا لا بُدّ من تقريبه من الشّعب حتّى يُقبل عليه– وكان المظنون بوجه عامّ هو أنّ اللّغة العاميّة هي التي تُدني هذا الفنّ من الجماهير وتقرّبه إليهم وتوهمهم بأنّه يعرض صُورا ولوحات من واقع حياتهم– فقد رأينا اللّغة العاميّة أو اللّغة العربيّة الرّكيكة الدّارجة هي التي تطغى على معظم ما أنتجه رُوّاد هذا الفنّ من مسرحيّات.

وعندما نصل إلى المسرح النّثريّ ونُحاول تحديد وقت ظهوره في عالمنا العربيّ الحديث لا بُدّ أن نعود فنذكر أنّ غلبة الطّابع الغنائيّ على فنّ التمثيل في بلادنا منذ أوّل نشأته قد كان أيضا من عوامل تأخير ظهور المسرح النّثريّ، بل ومن عوامل تأخير الأدب التمثيليّ كلّه، وذلك بحكم أنّ هذا الأدب لا بُدّ لظهوره والتجويد فيه من أن يستقلّ فنّ التمثيل أوّلا بذاته وينفصل عن الفنون الأخرى كالموسيقى والغناء والرّقص وغيرها. وإذا كان اليونان القدماء قد انفردوا بين شعوب الأرض – هم وخلفاؤهم وتلاميذهم الرّومان– بخلق أدب تمثيليّ رفيع بالرّغم من أنّ التمثيل كان يجمع عندهم بين النصّ الأدبيّ والموسيقى والغناء والرّقص، فإنّ ذلك إنّما يرجع إلى أنّ موسيقاهم كانت بالغة البساطة ولم تكن تطغى على النصّ الأدبيّ، وأنّ غناءهم لم يكن أيضا يطمس ذلك النصّ، كما أنّ الأجزاء الغنائيّة في مسرحيّاتهم كانت قاصرة على الجوقة التي يتناوب غناؤها مع الفصول التمثيليّة، ويأتي بمثابة تعليق أو استخلاص للعبرة من المشاهد التمثيليّة أو تمهيد للحركة المسرحيّة التّالية. وأمّا الأدب المسرحيّ في العصر الأوروبيّ الحديث الذي ابتدأ بعصر النّهضة، فإنّه لم يُنتج الرّوائع في هذا النّوع من الأدب

إلاّ بعد أن تمّ فصل التمثيل عن الغناء والموسيقى واختراع فنّ خاصّ للمسرح الغنائيّ هو فنّ الأوبرا والأوبيريت، الذي يُقصَدُ منه إلى متعة الموسيقى والغناء لا متعة الأدب، ولذلك تُعتَبَرُ الأوبيريت جزءا من الموسيقى لا من الأدب، والنصّ الأدبيّ فيها ثانويّ القيمة، وكأنّه مجرّد نغمات صوتيّة تُضاف إلى النّغمات الوتريّة وغيرها لتكمل المتعة الرّوحيّة.

محمّد مندور

المسرح النّثريّ، ص ص 24—27

دار نهضة مصر للطّبع والنّشر. القاهرة (د–ت).

مراكز الاهتمام

* نشأة فنّ التمثيل عند الغربيّين.
* نشأة فنّ التمثيل في العالم العربيّ .
* النصّ المسرحيّ وصلته ببقيّة الفنون.



مسرحُ تونسَ البلديُّ

الأسطورة وأبعادها الإنسانيّة

إنّ قيمة الأساطير كمعتقدات دينيّة تتّجه إلى الانحسار، إلاّ أنّها لا تزال – حتّى أيّامنا هذه – تتوهّج بمعانيها الإنسانيّة العميقة التي أكسبتها الخلود ولا تزال من أهمّ أسباب استمرارها ورسوخها في الخيال الإنسانيّ. فالأساطير تستمدّ – في العهد الحاضر– جاذبيّتها من مصدرين: بنائها الفنيّ وسحر الحكاية فيها واشتمالها على عناصر التشويق مُضافة إلى البعد الإنسانيّ في مضمونها الذي جعلها معينا لا ينضب بالنّسبة إلى الأدب والفكر والآثار الفنيّة الجميلة.

فمن هذه الأبعاد الإنسانيّة النّبيلة التوجّه العامّ للأسطورة، فهي بكلّ ما فيها تمجيد للقيم الرّفيعة في الإنسان وحرب على النّقائص والمثالب: فمنذ الخطوات الأولى للوعي الإنسانيّ برهنت الأسطورة اليونانيّة على أنّ مفردات الفضيلة والخير لم تتغيّر عبر التاريخ فالشّجاعة والكرم والعفّة والإيثار والمروءة وحبّ الوطن والوفاء بالعهد وإكرام الضّيف وتوقير المسنّين وإغاثة الملهوف ومساعدة المستضعفين ومواساة المرضى وتربية الطفل على الخصال الحميدة، كلّها مناقب كرّمتها الأسطورة وحضّت عليها مثلما أدانت الشّرور بكلّ مفرداتها فشنّأت الجبن والجشع والغطرسة والغدر والخيانة والغرور والاستهتار بالقيم والتعالي على الآخرين وما إلى ذلك من مثالب. والملاحظ أنّ أهمّ أسباب اقتراب الأساطير من نفوسنا هو وفاؤها لقيم الخير وتجاوبها مع الجوهر النبيل في الإنسان وهذا ما لا يتعارض مع قيمنا الدينيّة، بل إنّها نفس القيم التي رفعنا بسببها الكثيرين من أجدادنا الجاهليّين إلى أعلى مراتب التّكريم ومنحناهم زوايا خالدة في قلوبنا.

ويُمكننا أن نضيف إلى هذه القيم الإنسانيّة أبعادا أخرى عن حكمة الأقدمين الذين رأوا في الأساطير شيئا أبعد بكثير من أن تكون مسرحا للهو الآلهة ونشاطاتهم وصراعاتهم فضمّنوها معاني حركة الحياة نفسها وتفسيرات لم تفقد قيمتها وأصالتها حتّى أيّامنا هذه.

ويزيد من البعد الإنسانيّ لهذه الأساطير «أنسنة» الآلهة أنفسهم، فهؤلاء لم يعودوا، وخاصّة في العهد المتأخّر، آلهة بل بشرا في مستوى أعلى من القوّة يمتازون على سواهم بالخلود، ومن هذا المنطلق يصدر فهمنا لهؤلاء الآلهة وتعاطفنا معهم، فنحن نتأثّر للوحة الوداع الإنسانيّ بين هيكتور – الزّوج المحبّ الحنون وزوجته الرّقيقة أندروماك، ونحسّ بالمشاعر نفسها نحو الربّة العظمى ديميترا التي فقدت ابنتها بيرسيغونا. فديميترا تبدو في هذا الموقف إنسانة بائسة ضعيفة جرّدتها المصيبة من كلّ عظمتها وجبروتها وحوّلتها امرأة ثاكلا تثير التعاطف والمشاركة في كلّ قلب. ومن هذا المنطلق نتعاطف مع بروميثيوس الصّامد ونطلق صيحة الفرح مع تيسيوس وقد جندل المينوطور.

وهذه «الأنسنة» لم تكن انتقاصا من قدر الآلهة بقدر ما كانت رفعا لقيمة الإنسان. إلا أنّ أهمّ ما قدّمته الأسطورة إسناد المركز المحوريّ فيها إلى الإنسان نفسه، فهو السيّد على الأرض والآلـهة

يتّخذون أشكالهم وصورهم وأبعادهم من صورته.

ومثلما كانت هذه الأساطير منبرا لتمجيد الإنسان الأرضيّ والإشادة بإمكاناته كانت أيضا وعاء للأحلام الإنسانيّة العظمى وطموح الإنسان إلى تجاوز ذاته وواقعه عن طريق هذه الأحلام. فنحن نعيش الآن عصرا تجاوز الواقع فيه الخيال بينما تُمثّل الأساطير الخيال الذي تجاوز الواقع واقتحم الحدود والأسوار والإمكانات.

إنّ اغتناء الأساطير بهذه الأبعاد الإنسانيّة الأصيلة يُفسّر التفات الأدب والفكر والفنون إليها منذ العهود القديمة وحتّى العصر الحاضر. فالأدب أفقد الأساطير تلك القشرة الطّقسيّة القديمة ليحوّلها إلى موضوعات حافلة بالعبر وأضاف كثيرا من اللّمسات الفنيّة التي لا يُمكن تفسيرها بغير الشّعر.

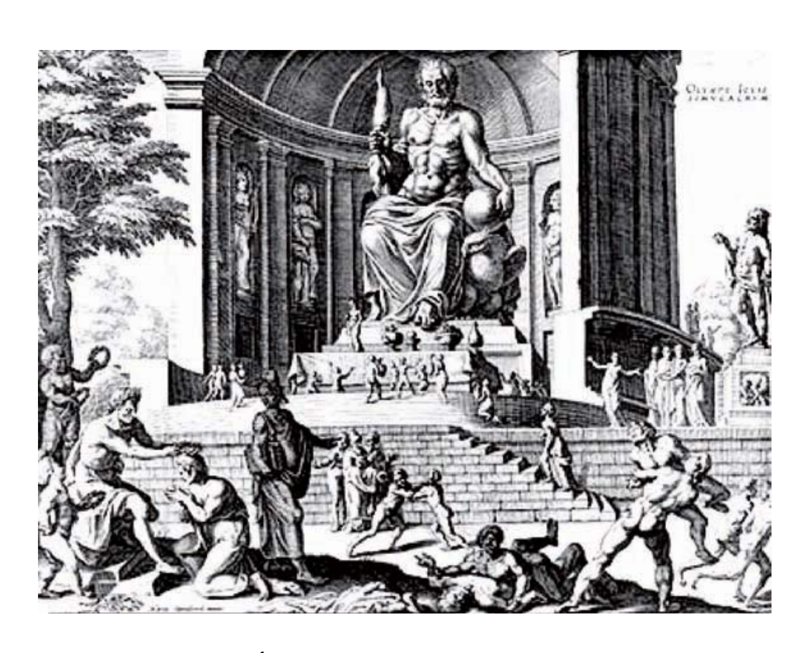
عماد حاتم

أساطير اليونان. ص ص 40– 45.

الدّار العربيّة للكتاب 1988.

مراكز الاهتمام

* الأبعاد الإنسانيّة في الأسطورة.
* صورة الآلهة في الأساطير.
* صورة الإنسان في الأساطير.



زيوس كبير الآلهة في جبل الأولمب



توفيق الحكيم

(1987—1898)

وُلد توفيق الحكيم بالإسكندريّة سنة 1898 في عائلة مترفة، إذ كان أبوه يشتغل في سلك القضاء أمّا أمّه فكانت سليلة عائلة أرستقراطيّة تركيّة. درس في دمنهور ثمّ في القاهرة. وشغف بالمسرح فأقبل على مشاهدة أعمال الفرق المسرحيّة المشهورة. التحق سنة 1921 بكليّة الحقوق تلبية لرغبة والديه لكنّه لم ينصرف عن المسرح فشرع في التأليف مُعالجا قضايا الوطن والمجتمع في مسرحيّاته الأولى.

تحوّل سنة 1924 إلى فرنسا بعد حصوله على الإجازة قصد متابعة دراسة القانون وإعداد الدّكتوراه. لكنّه قضّى فيها سنواته الأربع مختلفا إلى المسارح والمتاحف وأروقة الفنون التشكيليّة ودور الموسيقى، مطّلعا على فنّ المسرح قديمه وحديثه إبداعا وتنظيرا. وسجّل في كتابيه «زهرة العمر» و«عصفور من الشّرق» تجربته في هذه المرحلة.

عاد سنة 1928 إلى مصر لينتسب إلى سلك القضاء فشغل خطّة وكيل للنّائب العامّ في الرّيف المصريّ. واستوحى ممّا عاينه أحداث كتابه «يوميّات نائب في الأرياف». ثمّ اشتغل في مجالات مختلفة منها وزارة المعارف سنة 1934 ووزارة الشّؤون الاجتماعيّة. ثمّ استقال من الوظيفة لانشغاله بالأدب، فعمل في جريدة «أخبار اليوم» وعُيّن مديرا عامّا لدار الكتب المصريّة سنة 1951 ثمّ مندوبا مُقيما للجمهوريّة العربيّة المتّحدة[1] لدى اليونسكو في باريس، ثمّ رئيسا للمركز المصريّ التّابع لهيئة اليونسكو. وكان في الأثناء يؤلّف كتبا متنوّعة الأجناس منها المسرحيّة والرّواية والخواطر النّقديّة. كما تنوّعت كتاباته المسرحيّة فقسّمها الباحثون إلى المسرح اللاّهي، المسرح الذّهنيّ، المسرح الاجتماعيّ ، مسرح اللاّمعقول.

من مؤلّفاته المسرحيّة :

شهرزاد (1933) – أهل الكهف (1934) – براكسا أو مشكلة الحكم (1939) – الملك أوديب (1949)– مسرح المجتمع (1950) – المسرح المنوّع (1956)– السّلطان الحائر (1960) – يا طالع الشّجرة (1962).

1– الجمهوريّة العربيّة المتّحدة : تشكّلت هذه الجمهوريّة في 12 فيفري 1958 إثر إعلان الوحدة بين مصر وسوريا ولم تعمّر هذه الجمهوريّة طويلا إذْ وُضع لها حدّ سنة 1961 إثر انقلاب عسكريّ في سوريا أطاح بالحكم القائم. وقد حافظت مصر على هذه التسمية إلى غاية 1970.

نصوص مختارة



سَادِنُ المعْبَدِ

تمهيد :

تنفتح المسرحيّة بإشارة ركحيّة قدّمت «الإطار المكاني» وهو ليل قد بدّدت ظلامه أشعّة القمر. أمّا المكان، فهو بَهْوٌ يجلس فيه الفتى «نرسيس*» أمام السّتار. وتسمع من خلال نافذة البهو أصوات غناء وموسيقى ترقص على أنغامها جوقة من الرّاقصات وهنّ «تسع جميلات كأنّهنّ عرائس الخيال». ثمّ يقتربن من النّافذة فينشأ بينهنّ وبين الفتى نرسيس ثمّ المرأة «إيسمين» حوار يتواصل في هذا النصّ.

نرسيس : (للجميع) ألن تنصرفن عن هذا المكان ؟...

الجوقة[1] : إنّما جئنا اللّيلة لنمضي بك إلى المهرجان، حيث يُحرَقُ البخور وتُقَدَّمُ القرابين !..

إيسمين : إنّ أنفه الدّقيق لا يطيق رائحة الدّخان، ومزاجه الرّقيق لا يحتمل منظر الدّماء!..

الجوقة : (لنرسيس) أنت اللّيلة لنا، فلتختر من بيننا !..

إيسمين : إنّه لا يختار .. أنسيتنَّ أنّه نرسيس ؟..إنّه اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبّه، كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد !..

الجوقة : نرسيس! .. تعال معنا ونحن نعصر لك من عناقيدنا خمرا تبعث النّشوة في روحك النّائم!

نرسيس : لا أستطيع الذّهاب معكنّ .. ألا ترين أنّي في شغل عنكنّ ؟.. هل في مقدوري أن أتركها وحدها ؟ ..

(يلتفت إلى السّتار)

الجوقة : من هي ؟.. من هي ؟..

نرسيس : زوجته ...

الجوقة : (في ضحك) إنّك أحمق !..

إيسمين : أنسيتُنّ أنّه يُشبه نرسيس الأساطير ؟!.. إنّ له جماله وحمقه .. إنّه ليس لَكُنَّ، ولستُنَّ لهُ.. (لنرسيس) أهو أيضا الذي أطلق عليك هذا الاسم ؟...

الجوقة : منذ الصّغر.. منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة... ومع ذلك لم يُفلح في أن يجعل منه أكثر ممّا نرى وترين ؟...

إيسمين : اتركنه لي إذن !... ولا تضيّعن مع مثله وقتكنَّ !.. (لنرسيس) إنّي أحبّك يا نرسيس على الرّغم من ذلك !.. أحبّك...

الجوقة : مرّة أخيرة: ألن تأتي معنا إلى المهرجان ؟...

إيسمين : أتنتظرن منه الحركة والرّغبة ؟... أنسيتنَّ أنّه زهرة بريّة من أزهار المروج، ينبغي أن تُقتطَفَ اقتطافا ؟...

الجوقة : فليُختطَف إذن اختطافا !...

(يحاولن أن يتسلّقن النّافذة ليدخلن عليه في الدّار... ...)

نرسيس :(صائحا) ويلاه !...ويلاه !...إيسمين !...إذا كان يعنيك أمري فادفعي هذا ا لسّيل عنّي!...

الجوقة : (تقف في ضحك) تخشى على الزّهرة أن يُغرقها السّيل !...

نرسيس : إيسمين!... إذا كنت تطمعين في حُبّي...

إيسمين : اخترني إذن !...

نرسيس : قد فعلت !...

الجوقة : لقد اختار إيسمين !..

إيسمين : نعم لقد اختارني!... اذهبن الآن إلى مهرجان ڤينوس* حيث يحرق البخور، وتقدّم القرابين.. فقد تعثرن على بغيتكنّ هناك !...

(جوقة الجميلات تنصرف وهي ترقص)

نرسيس : (يلتفت إلى إيسمين الجالسة) وأنت ؟

إيسمين : أنا ؟... معك باقية !..

نرسيس : ألا تذهبين معهنّ ؟..

إيسمين : لن أذهب إلاّ معك ..

نرسيس : أنت تعلمين أنّي باق ها هنا..

إيسمين : ما يُبقيك هاهنا ؟... زوجته ؟ ...

(تنهض وتدنو من السّتار الأبيض)

نرسيس : (صائحا) ابتعدي !... ابتعدي !

إيسمين : (تتراجع) ألا يُباحُ لأحد أن يراها ؟...

نرسيس : لا !...

إيسمين : أهو عليها غيور ؟...

نرسيس : نعم !...

إيسمين : جمالُها – فيما يُقال– لا يُمكن أن يُحلّق إلى مثله خيال !...

(تعود إلى محاولة الدنوّ من السّتار الأبيض ... ...)

نرسيس : لا تقربي السّتار !...

إيسمين : (ترجع وتقبل عليه) صف لي حسنها !...

نرسيس : أنا ؟!..

إيسمين : صدقت... لست أنا الذي يُطلب إليه ذلك...

إيسمين : اذكر لي على الأقلّ اسمها !...

نرسيس : جالاتيا !...

إيسمين : (ناظرة إلى السّتار...) جالاتيا الجميلة !... هكذا إذن مقامها دائما خلف الحجب !...

نرسيس : لا ينبغي أن يقع على جسدها النّاصع ذرّة من غبار !...

إيسمين : (كالمخاطبة نفسها) وهذا موكول إليك بالطّبع... ما أبرعك سادنا(2)، كأغلب سدنة المعابد ! ... يُعْنَون بذرّات ترابها، ولا يرون قبسات(3) روحها ؟!...

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الأوّل
ص ص 24—28 مكتبة مصر. د—ت

اعـــــرف

الأعلام :

* نرسيس : (Narcisse) فتى يونانيّ أسطوريّ رائع الجمال عشق صورته المنعكسة في الماء ومات أسًى لعجزه عن الإمساك بمعشوقته. فنبت على قبره زهرة حملت اسمه هي النّرجس. وإليه تُنسب النّرجسيّة أو عشق الذّات.
* فينوس : (Vénus) إلهة الحُبّ والجمال عند الرّومان، وهي عند اليونان أفروديت وعند الفينيقيّين عشتروت.

الشـــــرح :

1 — الجوقة (CHŒUR) : هي في المسرح الكلاسيكيّ واليونانيّ مجموعة من الممثّلين تتولّى الغناء أو إنشاد مقطع غنائيّ وتُعلّق على الفعل المسرحيّ بصفة منتظمة.

2 — سادنا : (س،د،ن) اسم فاعل من سَدَنَ يسْدِنُ سَدْنًا وسَدَانَةً: خدم الكعبة أو بيت صنم. والسّادن الحاجب والبوّاب وجَمْعُه سدنة.

3 — قبسات : (ق،ب،س) جمع قبْسة: اسم مرّة من قبَسَ يقْبِسُ قبْسًا منه النّار: أخذها شُعلة. قَبَسَ النّارَ: أوقدها. قَبَس العلم: استفاده.

فكّـــــك

قطّع النصّ مُستعينا بالآتي:

— التحوّل في أطراف الحوار.
— التحوّل في الأحداث.

حلّــل

1 – قُدّمت شخصيّة نرسيس في النصّ بطريقتين:
– من خلال ما ورد في خطاب الجوقة وإيسمين.
– من خلال مُخاطبات نرسيس.
ادرس الأساليب المُعتمدة في تقديم شخصيّة نرسيس واستخلص أهمّ ملامحها.

2 – حدّد دور الجوقة في هذا النصّ وبيّن علاقتها ببقيّة الشّخصيّات.

3 – حلّل الحوار بين نرسيس وإيسمين (من حيث بناؤه ونسقه ولهجتُه وموضوعه...) لتستخلص من ذلك وظيفة النصّ باعتباره جزءا من المنظر الافتتاحيّ.

4 – في النصّ تلميح إلى بعض قضايا المسرحيّة. وضّح ذلك.

قــــوّم

هل ترى أنّ الكاتب قد نجح من خلال هذا النصّ في شدّ القارئ لمتابعة المسرحيّة ؟ علّل إجابتك.

توسّــــع

* ابحث في مراجعك (المعجم – الموسوعات – الانترنيت) عن الأسماء التي أطلقها اليونان على:
– إله الخصب،
– إله الفكر والفنّ،
– إله الحرب.

* اكتب نصّا تُلخّص فيه أهمّ الأحداث (الأفعال) الواردة في هذا النصّ المسرحيّ. ماذا تُلاحظ عند المقارنة بين النّصّين ؟

إضـاءات

– ألا يُباح لأحد أن يراها ؟
– أهو عليها غيور ؟

• أنجز المتكلّم في الجملتين عملا لغويّا هو الاستفهام وقد تعلّق بمضمون الجملة أي بإمكانيّة رؤية جالاتيا في الجملة الأولى وغيرة پجماليون عليها في الجملة الثانية. ويُنجَزُ الاستفهام في هذه الحالة بحرفي الاستفهام (أ) و (هل).

وتكون الجملة الاستفهاميّة مُثبَتة أو منفيّة، فيقتضي الاستفهام جوابا يكون مع الاستفهام المُثبت بنعم أو لا. ويكون مع الاستفهام المنفيّ : نعم (لم أفعل) لإثبات النّفي. بلى (فعلتُ) لإبطال النّفي.

• هل ترى جواب نرسيس على استفهام إيسمين صحيحا ؟
– إيسمين: ألا يُباحُ لأحد أن يراها ؟
– نرسيس: لا !

شـذرات

* كانت الجوقة تحتلّ المركز الهامّ في دائرة العمليّة المسرحيّة وهذا يعني أنّ الدّراما كانت في جوهرها ملحمة غنائيّة لا تمثيليّة دراميّة. ولكن مع تعديلات أسخيلوس – وهو من أعظم كتّاب المسرح الإغريقي الذين وُلدت على أيديهم التراجيديا– (456 ق م– 425 ق م) انتقل مركز الثّقل من مكان الجوقة إلى منصّة التمثيل، وتقلّصت مُشاركتها في الحوار الدّراميّ ونقُص حجم أغانيها. لكنّ هذا التطوّر كان متدرّجا.

فايز ترحيني: الدّراما ومذاهب الأدب، ص 73



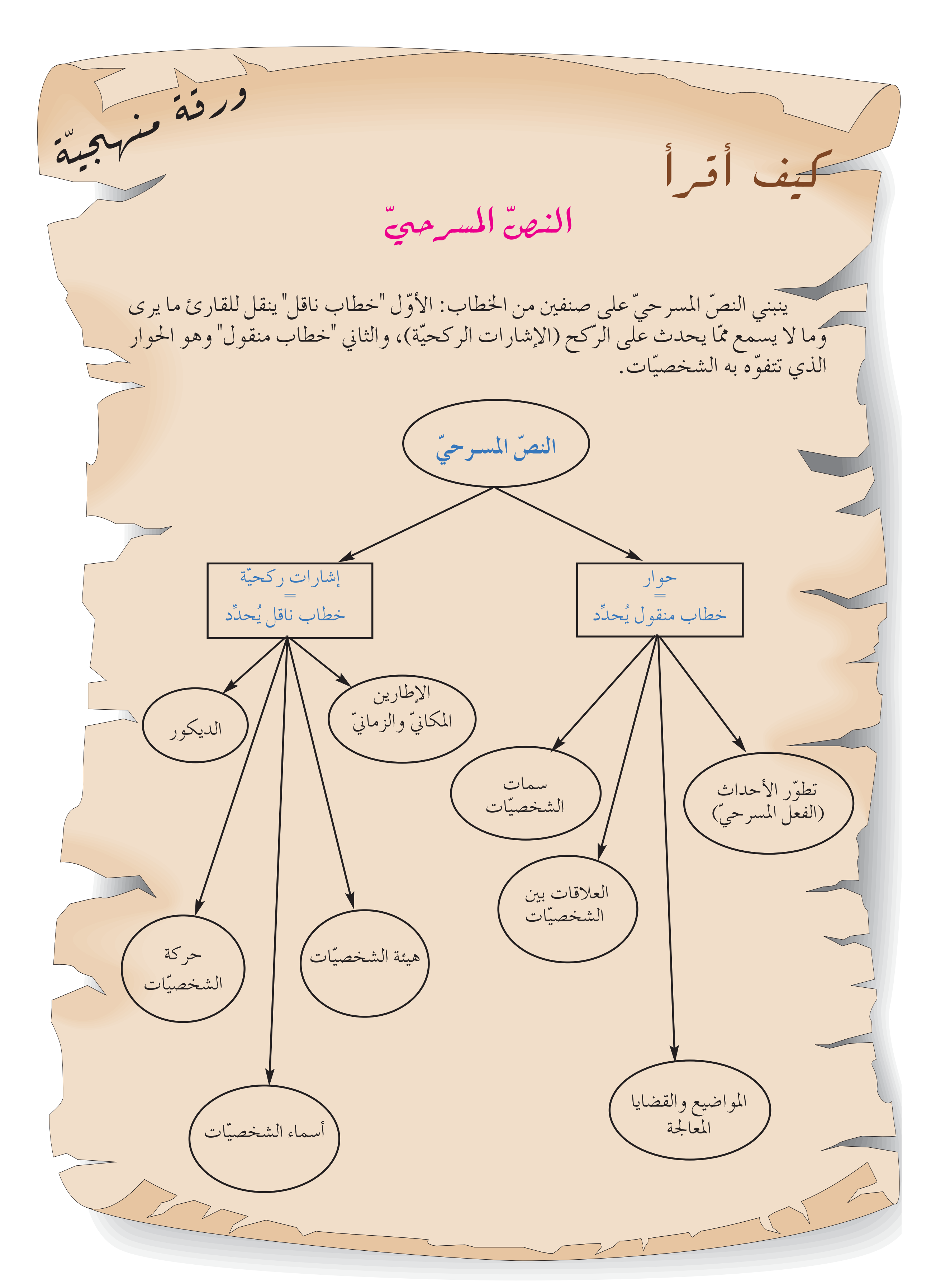
لوحة نرسيس للرّسّام الكلاسيكي الفرنسي
نيكولا بوسّان Nicolas Poussin (1594–1664)

ورقة منهجيّة

كيف أقرأ

النصّ المسرحيّ

ينبني النصّ المسرحيّ على صنفين من الخطاب: الأوّل "خطاب ناقل" ينقل للقارئ ما يرى وما لا يسمع ممّا يحدث على الرّكح (الإشارات الركحيّة)، والثاني "خطاب منقول" وهو الحوار الذي تتفوّه به الشخصيّات.



خَلْفَ السِّتَارِ

تمهيد :

تأخذ إيسمين بيد نرسيس وتقوده إلى الخارج تاركين التمثال في البهو. وينفتح المشهد الثّاني بإشارة ركحيّة تتصدّر الحوار التالي بين أپولون * وڤينوس*.

(يتغيّر ضوء الغابة، فقد التمع في النّافذة نور سماويّ وهبطت من عليائها مركبة ڤينوس تجرّها بجعتان وهي فيها مع أپولون.. وقد أمسك بيدها، كأنّه يقودها، ثمّ يتركان المركبة ويدخلان في خفّة الهواء ورقّة النّسيم من النّافذة إلى داخل الدّار)

فينوس : عجبا لك يا أپولون !... ما هذا الخاطر الذي بدا لك ؟... اللّيلة عيدي ومهرجاني، وأنت تنتزعني من ساحة معبدي الزّاخرة بالجموع لتأتي بي إلى هنا.. إلى دار رجل.. خاوية.. خالية..

أپولون : (يُشير إلى السّتار الأبيض) خاوية.. خالية؟!.. كلاّ يا ڤينوس!.. انظري خلف هذا السّتار!..

فينوس : ماذا خلف السّتار ؟.. تمثال من عاج !..

أپولون : وأيّ تمثال !... تأمّلي مليّا يا ڤينوس !...

(يكشف السّتار، فيظهر خلفه التمثال فوق قاعدته...)

فينوس : امرأة !...

أپولون : بل ما ترين أجمل كثيرا من امرأة، وأكمل كثيرا من امرأة !...

فينوس : (تتأمّل التّمثال وتهمس لنفسها في إعجاب) كيف ارتفع إلى هذا...

أپولون : (في تفاخر) هنا السرّ !...

فينوس : بشر هالك !...

أپولون : ومع ذلك...

فينوس : (وعيناها إلى التمثال) أصبت !... ما اسم هذا الشّيء ؟... جالاتيا ؟!..

أپولون : هذا الشّيء ؟!... ألا تجسرين أن تُسمّيه امرأة، وأكمل كثيرا من امرأة !...

فينوس : (تدنو من التّمثال وكأنّها تُريد أن تلمسه) جالاتيا !...

أپولون : أتلمسينها لتتحقّقي أنّ حرارة الحياة لا تجري في شرايينها !...

فينوس : ماذا ينقصها حقّا غير الكلام ؟!..

أپولون : إنّي أسمع من ذلك كلاما خالدا منطبعا على شفتيها الجامدتين !..

فينوس : أكاد لا أصدّق أنّ هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية !...

أبولون : هؤلاء البشر يا ڤينوس يمتازون عنّا – نحن الآلهة – هذا الامتياز: في طاقتهم أحيانا أن يسموا على أنفسهم.. أمّا نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا.. إنّ قوّة الفنّ أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحيانا أن توجِدَ مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة بأن نأتيَ بمثلها أو نُجاريَهُم في شأوها... لأنّهم أحرار في السموِّ، ونحن سُجناء في النّواميس(1) !...

فينوس : (كالمخاطبة لنفسها) قوّة الفنّ !... ما قوّة الفنّ تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد ؟!...

أبولون : (باسما في خيلاء) هنا سرّنا !...

فينوس : لست أذكر شيئا عن هذا الرّجل !...

أبولون : پجماليون، هو من عبادي أنا !..

فينوس : فهمت... لهذا لم ألتفت إليه.. لقد حرمته هباتي، فعاش كما ترى بعيدا عن حُبّ المرأة !...

أبولون : لقد حرمتِه، لكن ها هو قد صنع بيديه امرأة، وخلق بنفسه لنفسه الحُبَّ !...

فينوس : ماذا تعني يا أپولون ؟.. تعني أنّ جالاتيا هذه ليست إلاّ تحدّيا لي ؟ .. وأنّ هذا الأثر، ليس إلاّ تمثال الانتصار عليّ، يُقيمه في وجهي هذا البشر ؟... الويل له..

أبولون : لا تغضبي يا ڤينوس !.. لست أظنُّ هذه الفكرةَ جالت بخاطره... هؤلاء البشر ينظرون إلينا في أكثر الأحيان نظرة التقديس، حتّى انتصارهم علينا لا يشعرون به، وهم يسمّونه انتصارا على أنفسهم !..

فينوس : (ترمق التمثال في سخط وازدراء) جالاتيا !.. هه!... هي بعد ليست أكثر من تمثال عاجيّ!...

أبولون : لا تزدريها يا ڤينوس !... إنّها مع ذلك خليقة بحُبّه !...

فينوس : ماذا تفهم أنت من الحبّ ؟...

أبولون : أفهم منه ولا ريب غير ما تفهمين منه أنت !...

فينوس : أپولون، إنّي ذاهبة... لديّ عمل أجدى عليّ... عبادي يُنادونني في ساحة المهرجان !...

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الأوّل
ص ص 33—37 مكتبة مصر. د—ت

اعــــرف

الأعلام :

* أپولون: (Apollon) إله النّور والفنون والجمال عند اليونان كان له معبد في دلفي اشتهر مركزا للتكهّن.
* ڤينوس: انظر التعريف في النصّ السّابق.

الشـــرح :

1 – النّواميس: (ن،م،س) اسم مفرده النّاموس. نَمَسَ ينمِسُ نَمْسًا. نَمَسَ السرَّ: كتَمَه. نامس صاحبَهُ مُنامسة ونِماسًا: سارّه. النّاموس: السرّ. ناموس الرّجل: صاحب سرّه. ويُقصد بالنّواميس في النصّ القوانين.

فكّــــــر

تطوّرت في النصّ مواقف ڤينوس من التّمثال (الاستفسار ، الانبهار ، الاستنكار).قطّع النصّ في ضوء ذلك.

حلّـــــل

1 – ادرس الإشارات الركحيّة الواردة في النصّ مهتمّا خاصّة بموقعها وحجمها وصياغتها ودلالاتها ووظائفها.
2 – اجمع المعلومات التي وفّرها الحوار للتّعريف بشخصيّة پجماليون واستخلص منها صورة أوّليّة له.
3 – حدّد موضوعات الحوار بين أپولون و ڤينوس، واستخلص منها القضايا التي قد تطرحها المسرحيّة.
4 – وظّف الحكيم الأسطورة للتّعبير عن قضيّة إنسانيّة تشغله. وضّح ذلك.

قــــوّم

يصف أپولون البشر قائلا: «في طاقتهم أحيانا أن يسموا على أنفسهم». هل ترى هذا القول صحيحا ؟ ادعم رأيك بحجج متنوّعة.

تــوسّــع

* تقول ڤينوس: «ما قوّة الفنّ تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد ؟». أجب عن سؤالها في فقرة حجاجيّة مبيّنا قدرة الفنّ على تحقيق الخلود استنادا إلى أمثلة متنوّعة من الأعمال الفنيّة المشهورة.
* ابحث في الانترنيت أو غيرها من المراجع عن نماذج من الأعمال الفنيّة المشهورة استطاعت أن تُقاوم الزّمن وتُحقّق الخلود. اذكر أصحابها وتاريخ إبداعها.

إضـــاءات

* «عجبا لك يا أپولون!»

عبّرت ڤينوس عن تعجّبها من سلوك أپولون فاستعملت المصدر منصوبا (عجبا) وهو مفعول مُطلق لفعل محذوف (أعجبُ عجَبًا لَكَ) فكان التعبير عن التعجّب هنا باستعمال مدلول الفعل المعجميّ.

ويُمكن إنشاء التعجّب بصيغ قياسيّة: ما أفعَلَهُ (ما أجملَهُ) وأفْعِلْ به (أعظم به فنّانًا) وبصيغ سماعيّة من قبيل: «سبحان اللّه! للّه درّه!».كما يُمكن التعبير عن التعجّب بالاستفهام : «وأيّ تمثال!» وبأسلوب النّداء: « يا لَهُ من تمثال! – يا له من تمثال رائع!»

شذرات

كان پجماليون يمقت النّساء فعاش وحيدا عازفا عن الزّواج. وقد نحت مرّة تمثالا من العاج لفتاة ساحرة الجمال، فكان التمثال يبدو في غرفة النحّات وكأنّه يختلج بالحياة... كان الفنّان يُمضي السّاعات الطّويلة ممعنا نظره في تمثاله حتّى وقع أخيرا في هواه.. وحلّ عيد أفروديت فضحّى پجماليون أمام آلهة الحبّ بعجلة بيضاء مُذهّبة القرنين وبسط يديه أمامها وراح يهمس ضارعا:

– أيّها الآلهة الخالدون، وأنت يا ربّة الجمال الشّقراء يا أفروديت، ما دمتم قادرين على منح سائلكم ما يتمنّاه فهبوني زوجة تشبه بروعتها تمثال تلك الفتاة الذي صنعته بيدي...

رجع پجماليون إلى منزله واقترب من تمثاله الجميل، ويا لدهشته وسعادته إذ رأى التّمثال يُبعَثُ حيّا.. وهكذا منحت أفروديت پجماليون زوجة بديعة الجمال.

عماد حاتم، أساطير اليونان ص104



معبد أپولون في دلفي

جَالاتِيَا تنْبُضُ باحَيَاةِ

تمهيد :

يخرج أپولون وڤينوس من النافذة ويبقيان خلفها يُشاهدان ما يحدُث. يُفتَحُ باب الدّار فيدخل پجماليون ونرسيس.

نرسيس : وجهك شاحب...

پجماليون : هو التّعب.. من طول الوقوف في ساحة المهرجان !...

نرسيس : بل الأمر أشدّ من ذلك خطرا !...

پجماليون : لا تُحاول أن تعرف ما بي !...

نرسيس : لماذا ؟... لم لا تخبرني ؟...

پجماليون : هنالك أشياء لا تستطيع أن تفهمها..

نرسيس : ولكنّي أستطيع أن أصغي إليك!...

پجماليون : وما نفع هذا لي ؟...

نرسيس : لقد علمت أنّك تسأل ڤينوس شيئا !..

پجماليون : (يرفع رأسه فجأة) ما هو ؟..

نرسيس : لست أدري بعدُ ما هو !!...

پجماليون : (يعود إلى الإطراق) دعني السّاعة وحدي !...

نرسيس : لا يجمل بي أن أتركك وحدك وأنت على هذه الحال...

پجماليون : وبعدُ يا نرسيس... لماذا تُجشّمني الكلام في غير طائل.. وأنا في حاجة إلى الرّاحة ؟!..

نرسيس : أنت تعلم أنّي لا أودّ إتعابك... ولا أحبُّ أن أراك تعبا...

پجماليون : (كالمخاطب نفسه) إنّي تعب.. إنّي حقّا تعب... نعم لقد تعبت.. ليس في مقدوري أن أقْضِيَ حياتي كلّها كذلك !..

نرسيس : كذلك ؟.. كيف ؟!..

پجماليون : أنفق عمري كلّه أخلقُ، دون أن أتلقّى شيئا ؟... أفاهم أنت معنى ذلك ؟.. ما دمت تُريد أن أخبرَك بما أنا فيه.. فلأُخْبِرْكَ.. هاأنذا أقول لك إنّي تعِبٌ.. لا أستطيع أن أمضي في هذه السّبيل... أخلق وأخلق وأخلق... أخلق الجمال، وأخلق الحبّ، وأخلق كلّ ما تطلبه نفسي !... كلاّ لقد تعبت.. أريد الآن أن أشعر أنّ هنالك من يخلق لي، ويعطيني، ويحدبُ عليَّ.. ويمنحني !.. ما أعظم الضّعف أحيانا.. الضّعف !... هذا الشيء الإنسانيّ

الذي حُرِمْتُم إيّاه أنتم أيّتها الآلهة !... لأوّل مرّة أحسّ كاهلي ينوء تحت وَقْـرِ(1) الخلـقِ وبرودته ووحدته وقسوته !... ولأوّل مرّة أرثي للآلهة الذين لا يعرفون – طول الأبد – غـير المنْحِ والعَطَـاءِ، دون أن يتلقّـوا شيئـا غير دخـان من البخـور وهبـاء مـن الثّنـاء ! ...

نرسيس : (بعد لحظة) لست أدركُ بعدُ ما بك !...

پجماليون : قلت لك إنّك لن تفهم .. إليك عنّي .. اذهب وأغلق الباب خلفك !...

نرسيس : سأعود مع الصّباح !...

(يخرج ويغلق خلفه الباب...)

أپولون : (همسا لفينوس) إنّه يخشى أن يصير إلها، فلقد شعر بحقيقتنا التعسة...

فينوس : (همسا) صه !.. جالاتيا تتنهّد !..

(يُسمع صوت تنهّد خلف السّتار...)

پجماليون : (يرفع رأسه) من هُنا ؟... نرسيس ؟.. ألم تذهب بعدُ ؟...

جالاتيا : (خلف السّتار) آه ...

پجماليون : (ينهض) نرسيس !... نرسيس !... من الذي يتنهّد هنا ؟!.. (يتّجه إلى السّتار، ويدخل خلفـه، ثمّ لا يلبثُ أن يصيـح:) يا لرأسـي المكـدود !... إنّه المسّ... إنّه الخَبَـلُ !... هـذا مستحيل !... هو الوهم !... هو الوهم !... ومع ذلك... ترتجفان !.. شفتاها العاجيّتان ترتجفان.. ترتجفان... ترتجفان !...

أپولون : (همسا لفينوس) أسرعي !... أَوْحِي لهُ بالحقيقة، قبل أن يُجَنَّ من صدمة الحدث !...

فينوس : (هامسة لپجماليون المختفي خلف السّتار) إنّها حيّة... قبّلها !...

پجماليون : (كالمخاطب نفسه) حيّة !... أتُرى فينـوس قد استجابـت ؟... نعم... نعـم... نعـم فينـوس ؟... جالاتيا تنبض بالحياة... جالاتيا زوجتي.

فينوس : (من خلف السّتار) يوقظني بالقبلات زوجي پجماليون ؟!...

پجماليون : (من خلف السّتار) نعم... زوجك پجماليون ... شكرا لفينوس !...

(يظهران معًا من خلف السّتار)

جالاتيا : (تتمطّى) آه ! ... لقـد نمـت طويـلا !... لكـأنّي أستيقـظ من حلـم طويـل كـاد يُنسينـي الحقيقة... (تنظر حولها) أهذه دارنا ؟ ... إنّها جميلة ... إنّني أعرفها !...

پجماليون : (ينظر إليها كالمسحور) شكرا لفينوس !...

جالاتيا : (تلقي نظـرها إلى النّافذة) وهذه النّافذة الكبيرة أعرفها أيضا، لكأنّها قلب كبير ينفتح على كنوز من روائع هذه الغابة السّاحرة... ما أجمل هذا المكان !...

پجماليون : شكرا لفينوس !..

جالاتيا : (تلتفت إلى پجماليون) لماذا لا تكلّمني ؟... لماذا تحدجني(2) بهذه النّظرات ؟... ألم تكن تعرفني من قبل ؟...

پجماليون : كيف لا أعرفك ؟!...

جالاتيا : أنا أيضا أعرفك... منذ... منذ... دائما... لكن... يا للعجب !... لست أذكر متى، ولا أين ؟...

پجماليون : (ينظر إليها مليّا) جالاتيا !...

جالاتيا : پجماليون !... لا تُطل النّظر إليّ هكذا !... زوجي... إنّك تُخيفني !... إنّك تنظر إليّ كما لو كنت تراني لأوّل مرّة !!...

پجماليون : اجلسي هنا... إلى جانبي...

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الأوّل
ص ص 44–49. مكتبة مصر. د–ت

اعـــــرف

الشـــــــرح :

1 – وَقْر : (و،ق،ر) مصدر وقَرَ يقِرُ وَقْرًا. وقَر العظمَ صدَعَهُ.

2 – تحدجني : (ح،د،ج) فعل مضارع، حَدَجَ يَحْدِجُ حَدْجًا، الرّجُلَ: ضربَهُ وحدَجَهُ بالسّهم: رماه. وحدَّجَ ببصره: حدَّقَ.

فكّـــــك

قطّع النصّ مستعينا بما يلي، وضعْ عنوانا لكلّ مقطع:

– أصناف الشخصيّات المُتحاورة،
– التحوّلات في الفعل المسرحيّ.

حلّـــــل

1 – كشف الحوار بين پجماليون ونرسيس صعوبة في التّواصل. ما القرائن الدّالّة على ذلك ؟ وما أسباب هذه العلاقة ؟

2 – بيّن نوع الحوار القائم بين أپولون وفينوس وصلته ببقيّة المُخاطبات في النصّ.

3 – أصبح الخَلْقُ الفنيّ سببا من أسباب تعاسة الفنّان. وضّح ذلك من خلال دراسة شخصيّة پجماليون محلّلا النّقص الذي تعيشه والرّغبة التي تُحرّكها.

3 – بشّر النصّ بأحداث قد تتعقّد لاحقا. وضّح ذلك مبيّنا الأساليب التي توخّاها الحكيم لتطوير الفعل المسرحيّ نحو العقدة.

قـــوّم

يقول پجماليون : « ما أعظم الضّعف أحيانا ». كيف تفهم هذا القول ؟ وما رأيك فيه ؟

توسّــع

1- استخرج من النصّ بعض الثّنائيّات التي بُني عليها الفعل المسرحيّ من قبيل: الحلم / الحقيقة. الإنسان /الآلهة... وبيّن قيمتها في مرحلة التّمهيد للفعل.

2- ينهض المنظر الافتتاحيّ في المسرحيّة الكلاسيكيّة بوظائف هي:

- تقديم الشخصيّات والفعل المسرحيّ،
- الإشارة إلى أهمّ القضايا،
- شدّ انتباه المتلقّي.

هل ترى أنّ الفصل الأوّل من مسرحيّة پجماليون قد حقّق هذه الوظائف ؟ ادعم جوابك بقرائن دقيقة.

إضـاءات

« لقد علمت أنّك تسأل ڤينوس شيئا ».

جاء فعل «علمتُ» في صيغة الماضي فدلّ بصيغته على انقضاء الحدث (العلم) لكن الزّمان لم يتحدّد إلاّ بالسّياق ويُستَفادُ من اقتران فعل علم بالحرف «قد» الدّال على اليقين من وقوع الفعل في الزّمان الماضي القريب.

وجاء الفعل «تسأل» في المضارع المرفوع فدلّ بصيغته على عدم انقضاء الحدث (السّؤال) واستمراره. وتعيّن زمان الحدث بالسّياق، وهو في هذا المقام الزّمان الماضي.

شــذرات

فإذا تمّ العرض فقد بدأت المرحلة الثانية في المسرحيّة وهي العقدة أي حادثة توشك أن تقع ويترتّب على وقوعها نتيجة أو نتائج. أو هي مشكلة اجتماعيّة أو عاطفيّة أو فكريّة تتهيّأ للظّهور وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج. على أنّه ليس من الضّروريّ في كلّ الأحوال أن يتمّ هذا الانفصال بين العرض والعقدة على نحو واضح. فقد يحدث أن تتداخل المرحلتان إحداهما في الأخرى.

توفيق الحكيم، فنّ الأدب ص 154.



لوحة "الحلم "لبيار بوفيس دو شافان Pierre Puvis de Chavannes

ورقة منهجيّة

كيف أقرأ

أقسام المسرحيّة

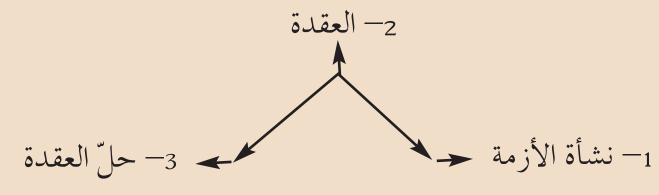
يقسّم النصّ المسرحيّ عادة إلى فصول (Actes) مجزّأة إلى مشاهد (Scènes) ولوحات (Tableaux). والمشهد جزء من الفصل يتحدّد بوحدة حدثيّة وبما يجدّ من تغيّر في عدد الشخصيّات المتحاورة، أمّا اللوحة فهي وحدة مسرحيّة تتميّز بديكور خاصّ أو تغيّر يطرأ على المكان. وغالبا ما يعمد كتّاب المسرحيّات إلى تقسيم الفصول تقسيما ثلاثيّا أو خماسيّا حسب تنامي الفعل المسرحيّ أو مقتضيات الحبكة.

تجسّد الفصول الثلاثة المراحل التالية:

1- نشأة الأزمة وبيان دواعيها (التمهيد)

2- العقدة

3- حلّ العقدة



ويقسّمها بعض المنظّرين إلى خمسة فصول دون الخروج عن النموذج الثلاثي السابق، إذ تعتبر إضافة فصلين نوعا من التوسّع في العنصرين الأوّل والرّابع، فتكون الفصول الخمسة مجسّدة للمراحل التالية:

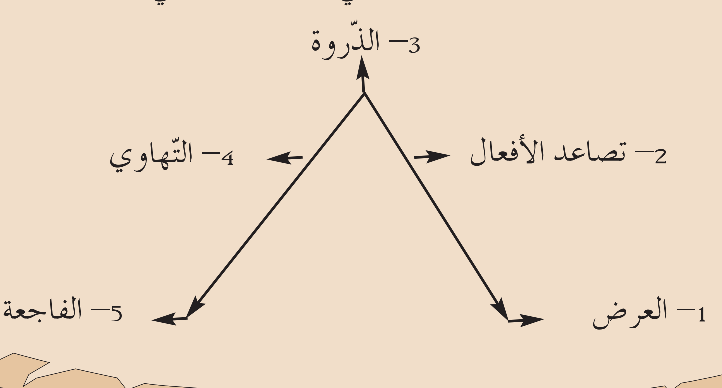
1- مرحلة العرض والتمهيد (L'exposition)

2- مرحلة تصاعد الأفعال (La montée de l'action) وهي مرحلة وسيطة.

3- مرحلة الذّروة (Le sommet) حيث يصل التعقيد أوجه ويتطلّب حلاّ.

4- مرحلة التّهاوي (La chute) وهي مرحلة وسيطة.

5- مرحلة الفاجعة (La catastrophe) وهي النهاية الحتميّة في التراجيديا.



جَالاتِيَا الأُخْرَى

تمهيد :

تعلن ڤينوس في نهاية الفصل الأوّل من المسرحيّة انتصارها إذ استطاعت أن تُنشئ الحبّ بين جالاتيا وپجماليون بعد أن نفخت حرارة الحياة في تمثال جالاتيا. غير أنّ الجوقة تكشف في بداية الفصل الثّاني عن هروب جالاتيا. وتظهر إيسمين لتُفضي إلى پجماليون بخبر جديد.

(تبتعد الجوقة في رقصتها الهادئة البطيئة حتّى تختفي... وتدنو إيسمين من پجماليون ...)

إيسمين : عرفت مقرّها !... مقرّهما... لقد هربت معه... ألا تعلم ؟..

پجماليون : (بلا حراك) وكيف أستطيع أن أجهل ذلك ؟...

إيسمين : كان يجدر بي أن أتوقّع هذا الأمر !...

پجماليون : (يرفع رأسه ناظرا إليها) وماذا يعنيك أنت منهُ ؟...

إيسمين : نرسيس، هو ملكي كما هي ملكك !...

پجماليون : هي ليست الآن ملكي !...

إيسمين : لا تقل هذا يا پجماليون .. قم معي !...

پجماليون : إلى أين ؟...

إيسمين : إليهما !..

پجماليون : ماذا نصنع بهما ؟!...

إيسمين : لا تُحرج صدري يا پجماليون .. إنّهما في مكان غير ناء، أتعرف ذلك الغدير في غابة السّرو؟... هناك كوخ على حافّة الماء.. (كالمخاطبة لنفسها) آه للشّقيّ... لقد مضى بها إلى المكان الذي أريته إيّاه !...

پجماليون : قلت لك لم يعد لي بها شأن...

إيسمين : ليس في إمكانك التخلّي عن مصيرها...

پجماليون : مصيرها الآن بيدها...

إيسمين : جالاتيا الجميلة !... تلك الآية التي وضعت فيها كلّ ما اكتنزت من فنّ وحكمة وتجاريب !... تحفة التّحف التي أنتجتها عبقريّتك الخلاّقة، بعد جهاد اللّيالي والأعوام... لا... لن تستطيع... لن تستطيع أن تعيش بغيرها !...

پجماليون : (بعد لحظة) لا أريد أن أسمع شيئا في أمرها...

إيسمين : (بعد صمت) إنّي أفهم كلّ ما بك الآن... ومع ذلك.. أنا موقنة أنّك غير حاقد عليها ولا ناقم !...

بجماليون : لو أنّ هذا في الإمكان !...

إيسمين : إنّك تُحبّها...

بجماليون : يا لك من حمقاء !...

إيسمين : لست أعني ذلك الحبّ !... أنا أيضا كنت أصنع من نرسيس كائنا آخر، بمادّة من عندي، لهذا لا أستطيع التخلّي عنه، فهو يحمل جزءا منّي... لعلّه خير أجزاء نفسي !...

بجماليون : بل هو خيرها جميعا !..

إيسمين : أجل يا بجماليون ... هو كما تقول !... لذلك لست أشعر أنا أيضا أنّي حاقدة عليه أو ناقمة...

بجماليون : كيف نمقت عملنا الذي صنعنا بخير مَلَكاتنا...

إيسمين : كلّ عجبي هو لانصراف هذه المخلوقات عن خالقيها!...

بجماليون : وفيم العجب ؟... هل ارتفع مخلوق يوما إلى فهم خالقه ؟!...

إيسمين : عبثا حاولت أن أفتح قلب نرسيس المغلق !...

بجماليون : أنا لم أحاول، لأنّي أدركت أنّها لن تفهم عنّي ما أقول... كان ينبغي دائما أن أحادثها بما تستطيع هي أن تفهم !...

إيسمين : حسنا فعلت !...

بجماليون : إنّي أدرك الآن وسائل الإله العظيم جوبيتير*، عندما كان يُحبّ فتيات من المخلوقات... لقد كان يتّخذ لكلّ فتاة الصّورة التي تفهمها وتروق في عينيها !... هكذا اتّخذ شكل بجعة جميلة للرّقيقة «ليدا» واتّخذ شكل ثور قويّ للحسناء «أوروبا» واتّخذ شكل قطع ذهبيّة للفاتنة «دانابيه»... بهذا استطاع أن يملك مشاعرهنّ !... الجمال والقوّة والمال... آه... حتّى الآلهة ينبغي لها أن تتذرّع بهذه الأشياء للوصول إلى قلب المرأة !...

إيسمين : أنت الذي تمنّى لآيته وتُحفته أن تنقلب امرأة...

بجماليون : (صائحا) لا تُذكّريني بڤينوس!... لا تُذكّريني بڤينوس !...

إيسمين : ماذا دهاك ؟!...

بجماليون : (ثائرا) هي سبب البلاء... ڤينوس هي سبب البلاء.. لقد كنت سعيدا.. لقد كانت معي جالاتيا هنا دائما... جالاتيا الأخرى... جالاتيا الأولى... هنا أمامي خلف هذا السّتار... كأنّها إلهة خلف السّحب !... نعم لقد كانت إلهة، لأنّي كذلك صنعتها... لقد أخرجتها من رأسي، كما أخرج الإله جوبيتير من رأسه الإلهة منيرفا*... لقد كنت أراها وتراني كلّ يوم، فيُخيّلُ إليّ أنّها تفهم كلّ ما يجول برأسي وقلبي، لأنّها منهما كُوِّرَت وصُوِّرت... إلهان في سماء واحدة يعيشان... هكذا كنّا.. ولم يكن أحد يستطيع أن يُفرّق بيننا.. آه يا

ڤينوس.. انظري ماذا فعلت بي أنت وبجالاتيا ؟... لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرّة: أي روح امرأة، ذلك الرّوح الملول الطَّرْفِ !... لقد جعلتِ هذا الأثر الرّائع ينقلب إلى كائن تافه... لقد صيّرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق !...

إيسمين : حسبك يا پجماليون !... لا تُهن الآلهة !...

پجماليون : دعيني أقل لهم ما أريد، دعيني أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة !!... لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحُمق الذي نفخوه فيه !.. كلّ ما في جالاتيا من روعة وبهاء هو منّي أنا، وكلّ ما فيها من سُخف وهُراء هو منكم أنتم يا سُكّان أولمب..

إيسمين : پجماليون !... أخشى عليك غضب ڤينوس !...

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الثّاني
ص ص 62–68، مكتبة مصر د–ت.

اعـــــرف

الأعلام :

* جوبيتير: (Jupiter) كبير آلهة الرّومان. وهو زيوس عند اليونان.
* مينيرفا : (Minerve) إلهة الحكمة والفنون والعلوم عند الرّومان وهي «أثينا» عند اليونان.

الأماكن :

* أولمب : (Olympe) مقرّ الآلهة عند اليونان الأقدمين. وهو جبل في اليونان يبلغ ارتفاعه (2917م). وهو أعلى قمّة في البلاد .

فكّـــــر

قطّع النصّ مُستعينا بالآتي:
– تطوّر نسق الحوار: الهدوء – الانفعال – الانفجار
– تطوّر موضوعات الحوار.

حلّـــــل

1– بُني النصّ على نوعين من المخاطبات والرّدود: القصيرة والطّويلة. بيّن وظيفة كلّ نوع منها.
2– حلّل علاقة إيسمين بپجماليون مبيّنا أوجه التّشابه وأوجه الاختلاف بينهما. ما مقصد الكاتب من ذلك ؟
3– تحوّل موقف پجماليون من الآلهة من الاستعطاف والشّكر إلى التحدّي والمواجهة. كيف تُفسّر ذلك وما قيمة هذا التحوّل في تطوير الفعل المسرحيّ ؟
4– وظّف الحكيم الأسطورة لمعالجة علاقة الفنّان بفنّه وبالحياة. وضّح ذلك باعتماد قرائن من النصّ وبالعودة إلى الأسطورة.(انظر الشّذرات في نصّ خلف السّتار)

قـــــــوّم

يقول پجماليون : «كيف نمقت عملنا الذي صنعنا بخير مَلَكاتنا ؟» هل ترى أنّ علاقة الإنسان بما يُبدعه ينبغي أن تكون مبنيّة على الإعجاب فقط ؟ دعّم رأيك.

تـوسّـــــع

1– حضرت في النصّ مجموعة من الثّنائيّات. استخرج بعضها وحدّد السجلاّت اللّغويّة المتّصلة بها.
2– عد إلى مخاطبات إيسمين واستخلص منها أهمّ مقوّمات العمل الفنيّ النّاجح سواء كان نحتا أو رسما أو غيرهما...
3– ابحث في الانترنيت أو في بعض المجلاّت عن بعض الأعمال الفنيّة المشهورة واذكر أصحابها وتعليقاتهم عليها.

إضـــــاءات

تواتر في خطاب پجماليون استعمال الحرف «قد» مسبوقا باللاّم: «لقد كنت سعيدا... لقد كانت معي جالاتيا... لقد أخرجتها من رأسي... لقد كنت أراها» وجاءت هذه الجمل خبريّة احتاج فيها المتكلّم إلى مؤكّدين (لام الابتداء + قد) وهذا الضّرب من الخبر «إنكاريّ» لأنّ المتكلّم (پجماليون) يتّجه به إلى مُخاطَب ينكر حكم الخبر. ويتنوّع الخبر حسب حاجة المخاطب عند إلقاء الخبر، فهو:

– ابتدائيّ : إذا كان المخاطب خالي الذّهن، لذا يُقدّم الخبر خاليا من أدوات التّوكيد.
– طلبيّ : إذا كان المخاطب متردّدا في الحكم شاكّا فيه، لذا يحسُن توكيده ليحلّ اليقين محلّ الشكّ.
– إنكاريّ : إذا كان المخاطب مُنكرا للحكم فيحتاج المتكلّم إلى توكيده بأكثر من مؤكِّد.

شـــــذرات

إنّي اليوم أقيم مسرحي داخل الذّهن، وأجعل الممثّلين أفكارا تتحرّك في المُطلق من المعاني مرتدية أثواب الرّموز. إنّي حقيقة ما زلت محتفظا بروح الـ Coup de théâtre. ولكنّ المفاجآت المسرحيّة لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة.

توفيق الحكيم، مقدّمة پجماليون. ص 12



معبد مينيرفا بدلف



معبد جوبيتير في لبنان



تمثال مينيرفا



تمثال جوبيتير

ورقة منهجيّة

كيف أقرأ

الحوار المسرحيّ

* يدرس الحوار المسرحيّ بالنظر في المستويات التالية:

1- **أطرافه:**

أي الشخصيّات المتدخّلة في الحوار من حيث مراتبها وعلاقاتها.

2- **أنواعه:**

أ- من حيث عدد المتخاطبين:

- فرديّ (Monologue) وهو حوار غير متبادل تخاطب فيه الشخصية ذاتها أو عناصر غائبة عن الركح (الآلهة - الآخرين).
- ثنائيّ (Dialogue) وهو حوار متبادل بين شخصيّتين.
- محاورة: حوار متبادل بين أكثر من شخصيّتين.
- خلوي (L'aparté) وهو حوار تتجه به الشخصيّة إلى الجمهور ولا تسمعها بقيّة الشخصيّات.

ب- من حيث حجم الملفوظات:

- الردود القصيرة (Les répliques) وهي المخاطبات التي تتلفّظ بها الشخصيّات في الحوار فتكون أحيانا متكافئة أو متساوية حجما (Stichomythies) أو متعاضلة (Reprises).
- الردود المطوّلة (Les Tirades) وهي ملفوظات مطوّلة تحضر عادة في المواقف الحاسمة من المسرحيّة.

3- **نسقه:**

يتغيّر نسق الحوار حسب لهجة المتحاورين فيكون:

- تصاعديّا
- أو تنازليّا

4- **لغته:**

وتدرس من حيث الأعمال اللغويّة المنجزة في الحوار والمعجم الغالب والخصائص التركيبية والأسلوبيّة...

5- **مواضيعه:**

تتنوّع المواضيع بتنوّع المسرحيّات والقضايا المعالجة فيها فتكون عاطفيّة، اجتماعيّة، فكريّة....

6- **وظائفه:**

(انظر الورقة المنهجيّة اللاّحقة)

* **ملاحظة:** لا تدرس مستويات الحوار المذكورة منفصلة بل متفاعلة متواشجة إذ تسهم جميعها في توليد المعنى وإنتاج الدلالة.

مَا أَنَا إِلاّ حُلْمُكَ

تمهيد :

يتّهم پجماليون الآلهة بإفساد أثره الرّائع وتحويله إلى كائن تافه ويدعوها إلى إرجاع تمثاله «نابضا بحياة الفنّ وحدها». وتسعى ڤينوس بالتعاون مع أپولون إلى إصلاح ما فسد وسدّ النّقص... فتعود جالاتيا إلى پجماليون معترفة بخطئها وحمقها. في حين يقف ڤينوس وأپولون وراء النّافذة يُشاهدان.

جالاتيا : پجماليون !... أيّها العزيز پجماليون !.. إنّك تحاول منذ عدت أن تخاطبني في إهمال وخفّة وقلّة احتفال... إذا كنت تريد الاقتصاص منّي فثق أنّي قد استوفيت العقاب !..

پجماليون : أنا أعاقبك على أمر لم تقترفه يداك اللّطيفتان ؟!.. إنّي أعرف المسؤول، وقد أعلمته برأيي منذ قليل.. ولعلّه آثر إصلاح عمله وإتقان صناعته !... ومع ذلك هذا مستحيل... عهدي به غير قدير على أكثر ممّا صنع ! ... كيف حدث فيك إذن هذا التغيير السّريع ؟؟ ..

جالاتيا : للمرّة الأولى منذ عدتُ لا أفهم ما تقولُ !...

پجماليون : معذرة يا جالاتيا... لا تُلقي بالا إلى قولي... ذاك حساب بيني وبين...

(أپولون وڤينوس يتبادلان نظرة ذات مغزى...)

جالاتيا : (تدنو من پجماليون) آه يا پجماليون !...

پجماليون : (رقيقا) ماذا بكِ أيّتها العزيزة جالاتيا ؟!...

جالاتيا : (تمرّ بيدها مرّا لطيفا على صدره) لو استطعت أن أقرأ كلّ ما في صدر هذه الصّفحة من كلمات !...

پجماليون : يكفيك يا جالاتيا أن تقرئي ما في صدرك أنت ! ...

جالاتيا : أحقّا ؟...

پجماليون : ألم تقولي السّاعة بأنّك جزء منّي ؟!.. ارجعي إلى نفسك أنت دائما وطالعيها تعلمي الشّيء الكثير عنّي !..

جالاتيا : في نفسي أشياء جميلة نبيلة... في نفسي أنّك إله !...

پجماليون : أنا ؟!...

جالاتيا : يُخيّلُ إليّ أنّك خلقتني وصنعتني وجعلتني كما تتخيّلُ وتشتهي... هذا شعور كالحقيقة النّاصعة، يصعد أحيانا من أعماق نفسي كما يصعد النّهار من جوف اللّيل !... يُخيّل إليّ أنّك استلقيت ذات أمسيةٍ مقمرةٍ، على العشب الأخضر النّضر، في هذه الغابة النّاعسة الهامسة.. فحلُمت حلما بديعا.. كُنتُ أنا هذا الحلم.. ما أنا إلاّ حلمك.. لهذا يُخامرني

أحيانا ذلك الإحساس الغامض عن ماضي حياتي.. فأتساءل: أأنا حلم أم يقظة ؟.. أأنا حلمك دائما يا پجماليون أم يقظتك ؟...

پجماليون : خلقتك ؟... من أيّ شيء خلقتُكِ ؟...

جالاتيا : من أشعّة فكرِك المتألّق اللاّمع !.. من جواهر ذهنك الوهّاج السّاطع !.. من حرارة قلبك التي يضطرم بها قلبي.. من تلك المشاعر الجميلة النّبيلة التي تعجّ بها نفسي !... نعم... نعم.. ما منبع كلّ هذا غيرك أنت !.. أنت يا زوجي پجماليون!...

پجماليون : أمن هذا فقط صنعتك ؟...

جالاتيا : أَوَ كُلُّ هذا قليل ؟... هناك مع ذلك أسطورة قد تبسم لها إذا سمعتها...

پجماليون : أسطورة !؟..

جالاتيا : (باسمة) قيل لي إنّك صنعتني من عاج !..

پجماليون : (باسما) مادّة نفيسة كما ترين !...

جالاتيا : وأنّ ڤينوس نفخت الحياة في كياني.. فصرت كما تراني !...

پجماليون : لم تُصدّقي طبعا هذا الهراء ؟!..

جالاتيا : لست أدري ؟.. لم لا ؟.. إنّي أشعر حقّا أنّك إلهي وأنّي مخلوقتك.. على أيّ وجه حدث ذلك؟ وبأيّة مادّة ؟ هذا ما لا ينبغي أن أُعْنى به كثيرا.. لعلّ هذا يعنيك أنت...وما دُمْتَ لا تُريد أن تُصارحني بشيء.. وما دُمْتَ تريد أن أكشف أنا كلّ شيء لنفسي بنفسي.. فلأقفْ إذن عند هذا الحدّ !!...

پجماليون : نعم... يحسُنُ أن تقفي عند هذا الحدّ !...

جالاتيا : ومع ذلك... تستطيع أن تُخبرني الآن دون أن تخشى شيئا !...

پجماليون : أعلَمُ... أعلمُ أنّك الآن امرأة أخرى !...

جالاتيا : لستُ أنسى أنّك البارحة كنت تخشى أن تُخاطبني بما لا أفهم، لأنّي كنتُ أخاف ذلك... نعم !.. لستُ أكتُمُكَ أنّي كُنتُ أخافُ منكَ !...

پجماليون : والآن ؟...

جالاتيا : لا... لستُ أخافُكَ، لأنّي أحبّكَ.. وأُحبُّكَ لأنّي عرفتُكَ وعرفتُ نفسي بعضَ المعرفةِ!...

توفيق الحكيم
پجماليون. ص ص 83—87،
مكتبة مصر. د—ت

فكّك

تتبّع تطوّر علاقة پجماليون بجالاتيا انفصالا واتّصالا وحدّد في ضوئها مقاطع النصّ وحركته.

حلّل

1 – بُني الحوارُ على سوء تفاهم بين پجماليون وجالاتيا. وضّح ذلك مبيّنا الأساليب والصّيغ اللّغويّة التي وظّفها الحكيم، واستخلص دلالات هذه العلاقة وقيمتها في تنمية الحوار.

2 – ادرس الإشارات الرّكحيّة في النصّ محدّدا موقعها، صلتها بالحوار، خصائصها اللّغويّة ووظائفها.

3 – حضرت في النصّ ثنائيّات منها ثنائيّة الحلم – الواقع، الإنسان – الإله، المادّة– الرّوح. استخرج القرائن الدّالة عليها وبيّن أهميّتها في بناء الفعل المسرحيّ.

4 – يشيع في بعض المخاطبات والرّدود نفس شعريّ. استخرج القرائن المناسبة وحلّل خصائصها الأسلوبيّة ومقوّمات الشعريّة فيها.

5 – في النصّ خطابان، أحدهما غنائيّ مداره الحبُّ والثّاني ساخر مدارُه الخلق. وضّح العلاقة بينهما.

قوّم

تقول جالاتيا:«أحبّك لأنّي عرفتك وعرفتُ نفسي بعض المعرفة.» ما الصّلة بين الحُبّ والمعرفة ؟ هل ترى قولها صحيحا ؟

توسّع

1 – الحقل الدّلاليّ:

للأسطورة في خطاب جالاتيا دلالة تهجينيّة إذ تُثير الابتسام والسّخرية. ابحث عن دلالات كلمة «أسطورة» في المعجم، في القرآن، في الدّراسات النقديّة وقارن بينها.

2 – «ارجعي إلى نفْسِكِ.. تعلمي الشّيء الكثير عنّي». هل يُمكن أن يتوصّل الإنسان بالتأمّل الذّاتيّ إلى المعرفة ؟ اكتب فقرة تُجيب فيها عن السّؤال مُستدلاّ على رأيك بما تراه مُناسبا من الحجج.

إضاءات

«ارجعي إلى نفْسِكِ.. تعلمي الشّيء الكثير عنّي».

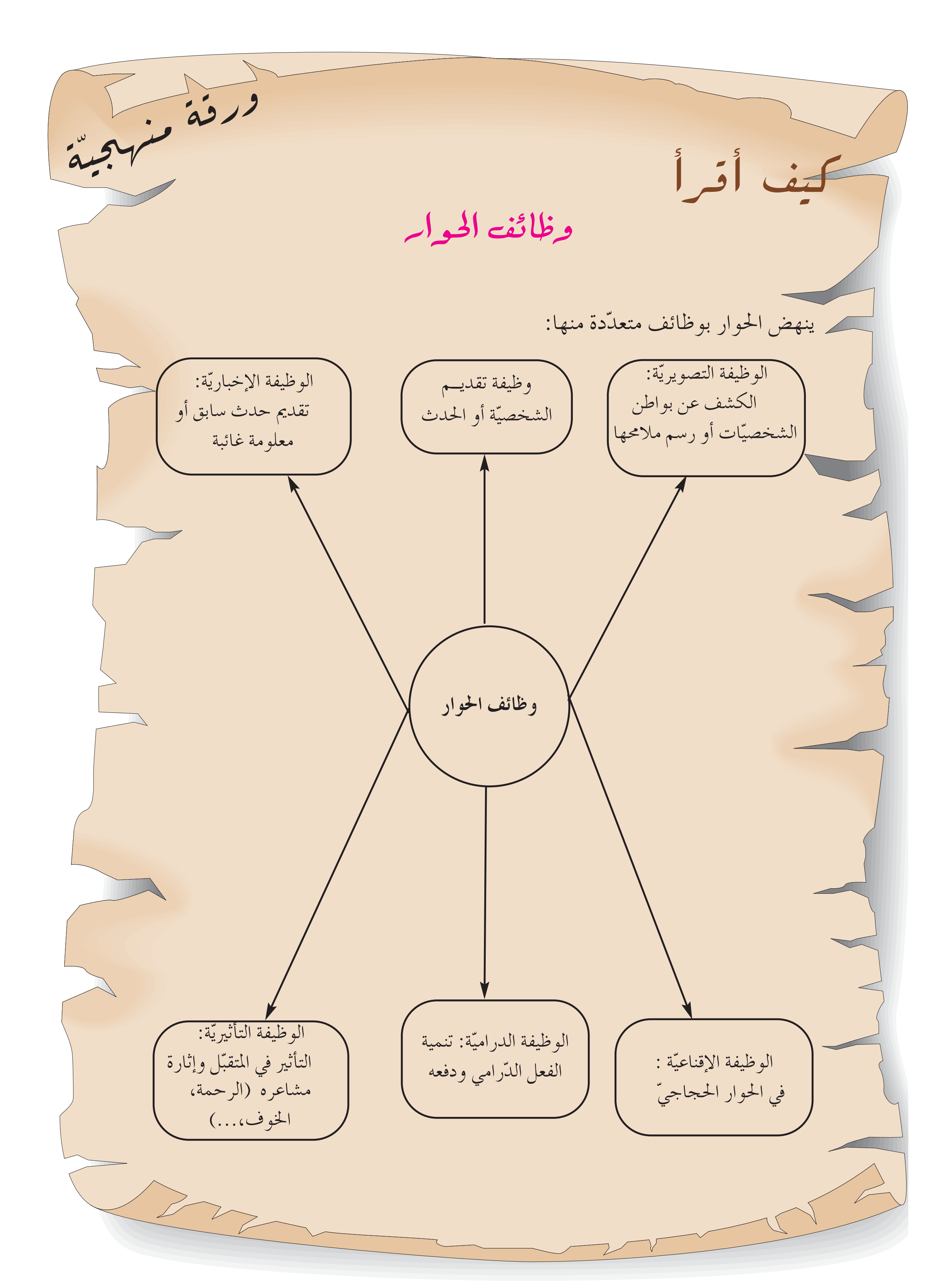
أنشأ المتكلّم (پجماليون) عملا لغويّا هو الأمر (ارجعي) وهو طلب أردفه بمتمّم يُعلّل الحدث السّابق (تعلمي). وقد ورد الفعل الأوّل في صيغة الأمر ودلّ على طلب القيام بحدث ممكن الوقوع في الزّمان المستقبل. وجاء الفعل الثّاني في صيغة المضارع المجزوم فدلّ على وجوب وقوع الحدث في الزّمان المستقبل. ووظيفة المركّب الإسناديّ الفعليّ [تعلمي الشّيء الكثير عنّي] مفعول لأجله. لذا يُمكن تعويضه بمركّب بحرف من حروف التعليل أو فاء السببيّة: ارجعي إلي نفسك..لتعلمي...، ارجعي لنفسك.. كي تعلمي...، ارجعي لنفسك.. فتعلمي.

الحوار إذن كالشّعر: استعداد طبيعيّ يميل إليه أولائك الذين يميلون إلى الاقتضاب. ذلك أنّ ألدّ أعداء الحوار الإطالة والحشو. فهنا أيضا كالشّعر لا مكان فيه للكلمة الزّائدة والمعنى المكرّر. هذه الصّلة بين الشّعر والمسرحيّة ليست ممّا يُقال على سبيل التشبيه وإنّما هي صلة حقيقيّة نبتت في الآداب القديمة. فقد كان كتّاب المسرحيّة في عهد الإغريق شعراء، وظلّ الأمر كذلك إلى العصور الحديثة. ولا تزال بعض الآداب الأوروبيّة تُسمّي المؤلّف شاعرا حتّى إن كان في كلّ مسرحيّاته ناثرا.

توفيق الحكيم. فنّ الأدب، ص 149.



لوحة ڤينوس وأدونيس للرسّام الإيطاليّ باولو فيرونيس P. Véronèse (1528–1588)


ورقة منهجيّة
كيف أقرأ
وظائف الحوار
ينهض الحوار بوظائف متعدّدة منها:
الوظيفة التصويريّة: الكشف عن بواطن الشخصيّات أو رسم ملامحها
وظيفة تقديم الشخصيّة أو الحدث
الوظيفة الإخباريّة: تقديم حدث سابق أو معلومة غائبة
وظائف الحوار
الوظيفة الإقناعيّة : في الحوار الحجاجيّ
الوظيفة الدراميّة: تنمية الفعل الدّرامي ودفعه
الوظيفة التأثيريّة: التأثير في المتقبّل وإثارة مشاعره (الرحمة، الخوف،...)

مَا نحنُ إلاَّ سُجَنَاء هَذِهِ الذَّاتِ

تمهيد :

في الفصل الثالث يدور الحوار بين إيسمين ونرسيس حول هروب جالاتيا مع نرسيس ثمّ عودتها إلى پجماليون وسعادتهما. ويكشف نرسيس لإيسمين تعلّقه بها. ثمّ يمضيان نحو الباب شبه متعانقين في حين يظهر أپولون وڤينوس من النّافذة.

(يمضيان نحو الباب وهما شبه متعانقين... يظهر أپولون وڤينوس في النّافذة....)

أپولون : (همسا لڤينوس مشيرا إلى إيسمين الخارجة) انظُري!... من هذه المرأة ؟...

ڤينوس : امرأة استطاعت أن تخلَق بالحُبّ!!..

أپولون : عجبا!.. كما استطاع پجماليون أن يخلق بالفنّ!!..

ڤينوس : كما ترى..

أپولون : امرأة فانية!...

ڤينوس : (باسمة) هنا السرّ!..

أپولون : ما قُوّة الحبّ التي يستطيع بها هو أيضا أن يخلق ؟..

ڤينوس : (في زهو وخيلاء) هنا سرّنا!...

أپولون : (بعد لحظة) ما أجدرَ أحدَهُما بالآخر!... إنّهما من طراز واحد!...

ڤينوس : طراز الخالقين!...

أپولون : أتساءل لماذا لم يُحبّ أحدهما الآخر ؟..

ڤينوس : ولماذا لم يحبّ أحدنا الآخر ؟.. يا أپولون لقد شغفت أنت بكليمين*، وهي من فصيلة المخلوقين!!

أپولون : وشغفت أنت بأدونيس*، وهو بشر فانٍ ؟..

ڤينوس : لا تعجب إذن أن يُحبّ إلهٌ مخلوقه.. إنّي لأراه طبيعيّا هذا الحبّ بين نوعين مختلفين!.. بل لعلّ هذا هو الوضع المعقول، مخلوقاتنا هي صنعتنا.. إنّما نعجب بصنعتنا في هذه المخلوقات.. بل هي شيء منّا.. إنّما نولع بصورتنا ونهيم بأنفسنا في هذه الكائنات!...

أپولون : يا للخجل!.. لا تقولي ذلك يا ڤينوس بهذه الصّراحة!.. إنّها الأثرة(1) إذن وحبّ الذّات!...

ڤينوس : ما نحن إلاّ سُجناء هذه الذّات!.. وأنت الذي قالها قبلي يا أپولون.. ألا تذكر؟.. ألست أنت القائل إنّ پجماليون استطاع ما لم نستطع، فسما على ذاته، وحطّم أسوارها يوم أبدع –وهو الهالك– ذلك الخلود!..

أپولون : لست أدري هل يُتاح لي أن أقول ذلك عنه اليوم ؟!.. إنّه الآن يفعل مثلنا!.. يسجن ذاته في حُبّ مخلوق من صُنع يده.. لقد نجحنا في قصّ أجنحة سُموّه.. لقد هبطنا به إلى مستوانا.. لقد حبسنا تحليقه غير المحدود في كيان محدود.. نعم.. إنّي أستطيع اليوم أن أقول إنّا انتصرنا عليه!..

ڤينوس : وأيّ انتصار ؟!..

أپولون : ولكن.. يجب أن تعترفي أنّ الفضل لي!..

ڤينوس : عفوا يا أپولون.. عفوا.. بل الفضل لي أنا!..

أپولون : يا لَنُكرانِ الجميل!.. قلت لك إنّه طبع المرأة يجثم أبدا في أعماق نفسك!...

ڤينوس : نكران الجميل ؟.. أيّ جميل ؟..

أپولون : ألم تطلبي المعونة.. وتسألي المدد، وتلحّي عليّ في التدخّل لإنقاذك ممّا وقعت فيه ؟! ..

ڤينوس : لم أطلب إليك إنقاذا، وإنّما دعوتك إلى إظهار براعتك.. هذا كلّ ما في الأمر!..

أپولون : براعتي!.. فليكن الأمر كما تقولين.. ها هي ذي النّتيجة.. نجاح ليس بعده نجاح!..

ڤينوس : عفوا يا أپولون عفوا!... ليس كلّ هذا النّجاح لك!.. لا تتجاهل ما صنعت أنا أيضا بعد ذلك!..

أپولون : بعد ذلك ؟!..

ڤينوس : أَوَ كنت من الحمق بحيث أترُكُكَ وحدك كما تركتني أوّل الأمر.. إنّكَ حقّا جعلت جالاتيا تفهم پجماليون وتعجب به.. هذا كلّ ما تستطيع أنت.. هل تستطيع أنت أكثر من هذا ؟..

أپولون : وماذا صنعتِ أنتِ بعد ذلك ؟..

ڤينوس : كلّ هذا الحبّ الملتهب الذي يغمرها الآن بلذّاته ومُتعه ومسرّاته.. كلّ ما عندي من حيلة بذلتها.. وكلّ ما عند كيوبيد* من سهام أمَرْتُه فرشق بها جسديهما!..

أپولون : عجبا!... إذن كنّا نتبارى في حَشْدِ ما لدينا من سلاح!..

ڤينوس : إنّها كما تعلم كانت الموقعة الأخيرة!..

أپولون : أجل!.. لم يبق إلاّ أن يقرّ لنا بالفضل وهو جاث على ركبتيه!..

ڤينوس : بي شوق أن أرى وجهه المشرق بالسّعادة!...

أپولون : سترينه بعد لحظة .. إنّهما الآن في طريق العودة ؟...

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الثّالث
ص ص 101—105، مكتبة مصر. د—ت

اعــــرف

الأعـلام :

* كليمين : (Clymène) هي ابنة «فيتيدا» ربّة البحر. تزوّجت كليمين إله الشّمس «هيليوس» وأنجبت منه ابنا «فايتون».
* أدونيس : (Adonis) شابّ جميل أحبّته أفروديت [ڤينوس عند الرّومان]. مات بضربة قويّة من ناب وعل متوحّش فتوسّلت أفروديت إلى الآلهة أن يُبعَثَ لها. فبُعث على أن يبقى معها ستّة أشهر ويُمضي بقيّة السّنة في عالم الموتى. أصبحت حياته وموته رمزا للموت والانبعاث.
* كيوبيد : (Cupidon) هو في أساطير الرّومان ابن ڤينوس، وهو عند الإغريق إله الحُبّ (Eros) له سهام يصيب بها الآلهة والبشر ليقعوا في الحبّ واعتبر في الأساطير الأولى رفيق أفروديت ثمّ تحوّل في روايات لاحقة إلى ابن لها.

الشــــرح :

1- الأثرة : (ء، ث، ر) اسم من أَثَرَ يَأْثَرُ أَثَرًا عليهم: اختار لنفسِه دونهم أحسن الأشياء وأفضلها. والأَثَرَةُ: اختصاص المرء نفسه بأحسن الشّيء. حُبُّ النّفس المفرط.

فكّــــك

قسّم النصّ إلى مقاطع حسب معيار تختارُهُ وضع لكلّ مقطع عنوانا.

حلّــــل

1- في النصّ مزاوجة بين جدّية القضايا وأساليب الدّعابة والفكاهة. وضّح ذلك مبيّنا مقاصد الكاتب من هذه المزاوجة.
2- كيف تفسّر ضمور الإشارات الركحيّة في هذا النصّ ؟ هل ترى لذلك صلة بنوعيّة القضايا المطروحة ؟
3- في النصّ نوعان من الصّراع: الأوّل بين الآلهة والثّاني بين الإنسان والآلهة. حدّد موضوع كلّ صراع وقيمته في معالجة ثنائيّة الفنّ والحياة.
4- قارن بين بداية النصّ ونهايته. ماذا تستخلص من ذلك عن وظيفة الحوار بين أپولون وڤينوس ؟

قــــوّم

«ما نحن إلاّ سجناء هذه الذّات.»

- هل ترى هذا القول صحيحا ؟
- كيف يُمكن للإنسان أن يُحقّق حرّيته ويتجاوز حدود ذاته ؟

تـوسّــــع

1- قارن بين صورة الآلهة في هذا النصّ وما ورد في النّصوص التمهيديّة من إشارات إلى صورتها في الأساطير. ماذا تستخلص ؟
2- انقل الجدول التالي على كرّاسك ثمّ اربط بخطّ بين الكلمة والدّلالة المناسبة لها مستعينا بالمعجم.

الأُثْرَةُ	جمع آثار: السنّة، الحديث الشّريف، ...
الأَثَرَةُ	جمع مآثر: المكرمة المتوارثة والفعل الحميد.
المَأْثِرَةُ	البقيّة من العلم.
الأَثَرُ	اختصاص المرء نفْسَهُ بأحسن الأشياء.

إضـــاءات

– مخلوقاتنا هي صنعتنا. إنّما نعجب بصنعتنا في هذه المخلوقات.
– إنّما نولع بصورتنا ونهيم بأنفسنا في هذه الكائنات.
– ما نحن إلاّ سجناء هذه الذّات.

استعمل المتكلّم (ڤينوس) في هذه الجمل أسلوب القصر، وهو أسلوب بلاغيّ يُقصد به حصر عُنصر من عناصر الجملة في عنصر آخر أو تخصيص شيء بشيء.

ففي المثال الأوّل قصرت ڤينوس إعجاب الآلهة بما تخلقه على شيء واحد هو جانب الصّنعة أو الفنّ في هذه المخلوقات، وقصرت الولع في المثال الثّاني على الولع بالصّورة والهيام بالأنفس في الكائنات المخلوقة، أمّا في المثال الثّالث فعرّفت بالمتكلّم «نحن» ووصفته بصفة واحدة قصرته عليها وهي صفة «سجناء».

ويُعبَّرُ عن القصر بوسائل لغويّة منها: إنّما، النّفي مع الاستثناء (ما...إلاّ...)، العطف بلا أو لكن أو بل بعد نفي: «لا أُجيد الخطابة بل الشّعر.».

شـــذرات

إنّ توفيق الحكيم قد رأى أنّ خير وسيلة لخلق أدب تمثيليّ في لُغتنا العربيّة هو أن يجعل للحوار قيمة أدبيّة بحتة ليُقرَأ على أنّهُ أدب وفكر. والحكيم بهذا الاتّجاه قد تحسّس في نفسه وعرف الملكة البارزة التي يتمتّع بها وهي ملكة الحوار– فهو من أقدر كتّابنا المعاصرين على إدارته – وهو يجمع بين الصّفتين اللّتين تعطيان حوارَهُ قيمة أدبيّة فنّية لا شكّ فيها، وهما الرّوح الشعريّة التي تعبق بسحرها بعض مُحاوراته مثل «أهل الكهف» و «شهرزاد» و«پجماليون». ثمّ روح السّخرية المرهفة التي تبرز المفارقات الدّقيقة في المواقف والسّلوك ومشاعر النّفس البشريّة.

محمّد مندور. «مسرح توفيق الحكيم». ص 106

ورقة منهجيّة

كيف أقرأ

الإشارات الركحيّة

*** الإشارات الركحيّة:**
هي الإرشادات والمعلومات التي يقدّمها المؤلّف لمساعدة القارئ على تصوّر العرض أو المشهد، ويترجمها المخرج إلى صور وحركات أو يجسّدها الممثل في الشخصيّة التي يتقمّصها. وهي إرشادات (Des indications scéniques) لا يوفّرها الحوار وتعرّف عادة بمقاصد المؤلّف، إذ لا يشعر القارئ بوجوده إلاّ من خلال هذه الإشارات (Les didascalies) .

*** موقعها:**
ترد الإشارات الركحيّة في مواقع ثلاثة سابقة للحوار، أو مضمَّنة فيه أو تابعة له.

*** كيفيّة دراستها:**
تدرس الإشارات الركحيّة بالنظر في: موقعها من الحوار – تواترها – حجمها – لغتها – صلتها بالحوار – مضامينها – وظائفها.

وظائف الإشارات الركحيّة

- الوظيفة الاستبطانيّة: تصوير حالة الشخصيّة النفسيّة
- الوظيفة التأطيريّة: تأطير الفعل زمانا ومكانا
- الوظيفة المرجعيّة: الإحالة على واقع اجتماعيّ أو تاريخيّ
- الوظيفة الترميزيّة: تتجاوز الواقع والمرجع إلى دلالة أخرى رمزيّة
- الوظيفة الدراميّة: تطوير الحركة الدّراميّة وتكثيفها

آه .. وَفِي يَدِهَا مِكْنَسَةٌ

تمهيد :

بعد حوار أپولون وڤينوس حول انتصارهما ونجاحهما في «قصّ أجنحة سموّ پجماليون» وقدرتهما على خلق حبّ قويّ بينه وبين جالاتيا يدخل پجماليون وجالاتيا في حين يبقى الإلهان في النّافذة ليتأكّدا من نجاحهما.

(يُفتحُ البابُ ويدخل پجماليون وخلفه جالاتيا وهما صامتان فاتران)

پجماليون : (يتثاءب طويلا) ؟..

أپولون : (همسا لڤينوس) هذه علامة لا تسرّ!..

جالاتيا : (في عتاب) ما هذا يا پجماليون ؟..

پجماليون : (وهو يجلس على مقعد في تراخ وكسل) المعذرة!..

جالاتيا : (تفحص بيدها الرّياش والأثاث) ما أقذر الدّار!.. منذ غادرناها وهي مُهمَلة!.. اُنظر لقد تراكم الغبار على الفراش!..

پجماليون : (لا يبدو عليه أنّه معنيّ بكلامها) ؟..

جالاتيا : (تتّجه إلى أحد أركان الدّار وهي تقول كالمخاطبة نفسها) أين المكنسة ؟..

پجماليون : (يفيق ويلتفت إليها) ماذا تقولين ؟..

جالاتيا : لا شيء.. لستُ أُخاطبك أنت..

پجماليون : حسنا فعلْتِ!...

جالاتيا : (تلتفت إليه دهشة) بماذا ؟.. بعدم مُخاطبتي إيّاك ؟..

پجماليون : لستُ أقصد ذلك.. تكلّمي إذا شئت..

جالاتيا : (وهي تكنس) لا يبدو عليك قطّ أنّك في اشتياق إلى حديثي!...

پجماليون : أتكنسين الآن ؟..

جالاتيا : أتظنّ في الإمكان أن نعيش هكذا بين هذا الغُبار ؟..

پجماليون : (يتأمّلها مليّا، ويقول كالمخاطب لنفسه) آه.. وفي يدها مكنسة!...

جالاتيا : (تلتفت إليه) ماذا تقول ؟..

پجماليون : لا شيء!... لا شيء!...

جالاتيا : ألك في أن تصنع شيئا مُفيدا ؟..

پجماليون : ما هو ؟..

جالاتيا : انتقل بمقعدك إلى هذا الرّكن النّظيف الذي فرغت من كنسه!..

بجماليون : أف!..

(ينهض بمقعده إلى جهة أخرى)

جالاتيا : عفوا إذا كُنتُ قد كلّفتُك هذا الجهدَ!..

بجماليون : لماذا هذا التهكّم ؟..

جالاتيا : أنا تهكّمتُ ؟.. أرجو منك أن تعلم أنّ كلامي لك ينطوي دائما على أجمل معاني التّقدير!..

بجماليون : معاني التقدير لمحتُها في عينيك هذا الصّباح، وأنت تنظرين إلى أولائك الحطّابين في الغابة، والعرق يتصبّب من جباههم!..

جالاتيا : كلُّ جُهد جدير بالتّقدير!..

بجماليون : كلُّ زوجة لا تستريح حتّى ترى جبين زوجها يتعفّر بتراب العمل والشّقاء... إنّك تعرفين أنّي لست في حاجة إلى أن أعمل وأشقى..

جالاتيا : ومن ذا يطلُبُ إليك ذلك ؟..

بجماليون : نظراتك وإشاراتك...

جالاتيا : إنّك صرت ملولا شديد السّأم يا بجماليون!...

بجماليون : بل إنّي لشديد الصّبر أكثر ممّا ينبغي..

توفيق الحكيم
بجماليون. الفصل الثّالث
ص ص 106–109، مكتبة مصر. د–ت

فكّـك

قسّم النصّ إلى مقاطع حسب معيار تختاره.

حلّـل

1– صنّف الإشارات الرّكحيّة الواردة في النصّ حسب موقعها من الحوار، صياغتها، وظيفتها. ثمّ بيّن صلتها بمحتوى الحوار.
2– يجلو الحوار بين جالاتيا و بجماليون ضروبا من الاختلاف وسوء التفاهم. بيّن قيمة هذا الاختلاف مسرحيّا واذكر أمثلة من الأساليب والتقنيّات المسرحيّة الموظّفة للتّعبير عنه.
3– قارن بين توقّعات أبولون وڤينوس في نهاية النصّ السّابق وما جدّ من أحداث في هذا النصّ. ماذا تستنتج؟ وما قيمة ذلك في بناء المسرحيّة ؟
4– حدّد مواضيع الحوار بين بجماليون وجالاتيا وبيّن صلتها بقضيّة الفنّ والحياة.
5– إلام ترمز المكنسة في هذا النصّ ؟ هل ترى الحكيم موفّقا في اختياره هذا الرّمز ؟

قـــــوّم

1– ما رأيك في موقف پجماليون من جالاتيا في هذا النصّ ؟ دعّم جوابك.

تـوسّــــع

1– عُد إلى الإشارات الركحيّة وابحث فيها عن مكوّنات الفضاء الذي تتحرّك فيه الشخصيّات ثمّ حوّلها إلى رسم يُساعد على إخراج المشهد ركحيّا.

2– لو دُعيت إلى تشخيص موقف من المواقف التي طالعتها في مسرحيّة پجماليون أيّ موقف تختار ولماذا؟

إضـــاءات

1 – ما هذا يا پجماليون ؟

– المعذرة!..

2 – ماذا تقول ؟

– لا شيْءَ..

وردت إجابتا پجماليون عن السّؤالين الموجّهين إليه جملتين مختزلتين. وهما جملتان حُذف منها عنصرٌ أو أكثر. وجاءت العناصر المُنجزة في الجملتين منصوبة على تقدير نواة إسناديّة محذوفة [فعل + فاعل] فيكون بذلك الشّكل النّحويّ للجملتين على النّحو الآتي:

1 – المعذرةَ : [(فعل + فاعل) + مفعول به (المعذرةَ)]

2 – لا شيْءَ : [(فعل + فاعل) + مفعول به (لاشيْءَ)]

والجُملُ المُختزلَةُ كثيرة التّواتر في الحوار وفي الخطاب الشّفويّ إذ يُتفادى بها التكرار وتُضفي على الحوار صبغة واقعيّة.

شـذرات

لم ير مخرج پجماليون في قصّة پجماليون ونواتها الأسطوريّة القديمة إلاّ مأساة الفنّان إنسانا تهفو روحُهُ إلى الجمال المُطلق الخالد الذي يستطيع أن يخلقه وأن يضمن له الخلود، فيودّ لو انقطع لهذا الفنّ وترهّب في سبيله، ولكنّ الحياة الثّانية تناديه بغرائزها التي لا تُقهرُ. وتتجسّد الحياةُ بالنّسبة إليه في المرأة، وإذا به يُعاني من تمزّق داخليّ عنيف فيه عظمة الفنّ وكبرياؤه وطموحه إلى الخلود، وفيه ضُعف الإنسان الفاني وحاجاته الملحّة إلى المودّة والرّحمة، أي إلى المرأة التي يسكنُ إليها وتسكُن إليه... وبذلك اكتشفتُ أنّ هذه المسرحيّة ليست ذهنيّة بحتة كما تصوّرتُ وكما تصوّر توفيق الحكيم نفسُهُ، بل هي مأساة دراميّة وقصيدة شعريّة تفجّرت من نفس توفيق الحكيم.

محمّد مندور. مسرح توفيق الحكيم، ص 160–161

أَيْنَ هِيَ السَّمَاءُ ؟

تمهيد :

ازداد ضيق پجماليون وضجره وعجز عن البوح بذلك إلى جالاتيا رغم تودّدها ومحاولاتها التخفيف عنه وتضميد جراح نفسه. ثمّ خطر له خاطر.

پجماليون : (وهو في إطراقه) ما رأيكِ في أن أعود إلى العمل؟!..

جالاتيا : (تلتفت سريعا) العمل ؟..

پجماليون : (كالمخاطب لنفسه) هو الذي يُشعِرُ الإنسان بأنّه لم يُلق السّلاح بعدُ..

جالاتيا : (تتنهّدُ) آه..يا پجماليون!..

پجماليون : (يرفع رأسَهُ) ماذا تقولين أنت في ذلك ؟..

جالاتيا : لقد حسبت أنّه خيرُ علاج لما أنت فيه.. لكن افعل ما يروق لك!..

پجماليون : ماذا أعمل ؟.. إنّي لن أصلح بالطّبع حطّابا في الغابة!...

جالاتيا : إنّك خالق!...

پجماليون : نعم!... وأين هي أدوات الخلق ؟...

جالاتيا : ماذا ينقُصك ؟ ها هي ذي القاعدة!!.. ضع عليها كُتلةً من الرّخام.. أو من العاج!..

پجماليون : صه أيّتها المرأة!..

(يضع رأسه بين كفّيه... ...)

جالاتيا : أتراني أسأت القول يا پجماليون العزيز ؟...

پجماليون : آه... ليت هذا وحده يكفي لأن نُسوّي مخلوقا فنّيا!...

جالاتيا : لديك العبقريّة دائما...

پجماليون : العبقريّة ؟.. نعم... بجوادها الطّائر قويّ الجناح المحلّق في سماء غير متناهية الأطراف!...

جالاتيا : لديك هذا الطّائر يا پجماليون!..

پجماليون : ربّما.. ولكن أين هي السّماء ؟...

جالاتيا : ماذا تقول ؟...

پجماليون : ما فائدة الطّائر بغير سماء!..

جالاتيا : فهمت ما تعني.. يا للكارثة!...

پجماليون : نعم.. إنّها الكارثة!..

جالاتيا : أخشى أن أكون أنا السّبب يا پجماليون!..

بجماليون : لا.. بل.. بل...

جالاتيا : بل... من ؟...

بجماليون : (كالمخاطب لنفسه) أولئك الذين استطاعوا الإتيان بهذه المعجزة: أن يُحوّلوا السّماء إلى سقف، وأن يجعلوا الجواد الطّائر يصفّق بجناحيه داخل حجرة!.. هذا هو كلّ انتصارهم!..

جالاتيا : عمّن تتكلّم يا بجماليون!..

بجماليون : (صائحا ثائرا) أولئك الذين سلبوني فنّي..

جالاتيا : ولكنّ فنّك باق!..

بجماليون : أين هو ؟.. أين هو ؟..

توفيق الحكيم
بجماليون. الفصل الثّالث
ص ص 113—115، مكتبة مصر. د—ت

فكّك

قسّم النصّ إلى مقاطع مستعينا بالآتي:

1— نسق الحوار (تصاعديّ، تنازليّ)

2— مواضيع الحوار.

حلّل

1— يعيش البطل حالة تأزّم تُنذر بحلول الكارثة. وضّح ذلك مبيّنا أسباب هذه الحالة ودورها في تنمية الفعل المسرحيّ.

2— تراوحت علاقة بجماليون بجالاتيا بين الاتّصال والانفصال. استخرج من النصّ ما يدعم ذلك وبيّن دلالة هذه المراوحة.

3— ادرس الإشارات الرّكحيّة وبيّن دورها في تصوير حالة البطل.

4— استخلص من خلال النصّ مقوّمات الإبداع وشروطه وبيّن صلتها برؤية الحكيم الكاتب والفنّان.

قوّم

1— يُرجع بجماليون أزمة الخلق والإبداع عند الفنّان إلى عوامل خارجيّة. هل تراه مُحقّا في ذلك ؟

2— هل ترى الحكيم قد نجح في توفير عناصر الفرجة لشدّ الجمهور إلى مسرحيّته ؟ ادعم جوابك بقرائن وأدلّة مناسبة.

توسّع

1— ابحث في المعجم عن دلالات كلمة «عبقريّة» .

2— يقول بجماليون: «إنّ العمل هو الذي يُشعرُ الإنسان بأنّه لم يُلقِ السّلاح بعدُ.»
اكتب فقرة حجاجيّة تبيّن فيها أهمّية العمل في تحقيق ذات الإنسان.

3— قارن بين مصادر الإلهام عند بجماليون ومصادر الإلهام عند الرّومنطيقيّين. ماذا تستخلص من ذلك عن مواقف الحكيم ورؤيته للكون.

إضــــاءات

1– لديك هذا الطّائر يا پجماليون.

2– فهمت ما تعني.. يا للكارثة!..

أنشأ المتكلّم (جالاتيا) في الجملتين نداء. والنّداء عمل لغويّ يُراد منه في الأصل إقبال السّامع على المتكلّم بذهنه. فوظيفته هي التنبيه (المثال الأوّل). على أنّه قد يخرُج عن هذا المعنى إلى معان أخرى تُستفادُ من المقام ومن مضمون الكلام الوارد بعد لفظ النّداء شأن المثال الثّاني وفيه خرج النّداء عن معناه الحقيقيّ ليُفيد التعجّب من هول الكارثة.

وللنّداء فضلا عن هذا معان أخرى كالتّحقير والتحسّر والتعجّب والاستغاثة...

شــذرات

للمسرحيّة عندي اعتبار خاصّ. ذلك لأنّ الحوار –بما فيه من إيجاز وتركيز– هو القالب الأدبيّ القريب إلى سليقتي المحبّة للنّظام. فالفنّ عندي نظام، والنّظام عندي هو الاقتصاد، أي البيان بلا زيادة ولا نقصان... ربّما كانت هذه الطّبيعة عندي ميراثا قديما من أثر رواسب شخصيّتنا العتيقة. فالعرب كانوا يرون البلاغة في الإيجاز، ومصر القديمة كانت ترى البراعة الفنّية في البناء والتركيز.

توفيق الحكيم. فنّ الأدب، ص 142



مسرح إغريقي قديم

لَسْتِ أَثَرِي الخالِدَ

تمهيد :

يتواصل في هذا النصّ شعور پجماليون بهول الكارثة بعد أن افتقد السّماء واتّهم الآلهة بالقضاء على فنّه.

پجماليون : لست أثري الفنّي.. إنّي لم أصنع امرأة في يدها مكنسة!...

جالاتيا : (تنظر إلى المكنسة في يدها وتداريها في خجل وألم) آه!..

پجماليون : (يهدأ قليلا) معذرة يا جالاتيا... إنّي آسف كلّ الأسف.. إنّي لم أرد إيلامك ولا إيذاءك... ولم يخطر على بالي الانتقاص من تقديري لك واحترامي إيّاك.. إنّما.. ..إنّما..

جالاتيا : لا تهتمّ لأمري يا پجماليون.. إنّي أفهم مرادك، وأدرك ما يجول في خاطرك!..

پجماليون : يا زوجتي المحبوبة.. إنّك خير زوج، وأصلح رفيق، وأصدق صديق!..

جالاتيا : نعم.. ولكنّي لست عملك الفنّي.. إنّك لعلى صواب يا پجماليون !..

پجماليون : ليس الذّنب ذنبك يا جالاتيا.. إنّها الحياة.. جعلتك كما أنت الآن!..

جالاتيا : أقلّ جمالا من أثرك الرّائع !..

پجماليون : إنّي أحبّك على الرّغم من ذلك...

جالاتيا : نعم.. ولكن.. حبٌّ فقيرٌ بخسٌ عقيمٌ.. حبٌّ خليقٌ بالحجرة المغلقة والسّماء التي يحدّها سقفٌ.. حبٌّ لن يُغنيك عن..عن.. جالاتيا الأخرى!..

پجماليون : (يضع رأسه بين كفّيه)! ..

جالاتيا : (تمرّ بأناملها على شعره في حنان ومودّة) يؤلمني أن أراك حزينا يا پجماليون...

پجماليون : (كالمخاطب لنفسه) نعم أنت زوجتي المحبوبة.. ولكنّك لست.. أثري الخالد!..

جالاتيا : يسرّني أيّها العزيز أن تعلن إليّ هكذا كلّ خلجات قلبك !..

پجماليون : وفيم المُكابرة ما دمت قد شعرت بما يكاد يُمزّق نفسي قطعتين.. ويشطرها شطرين.. نعم.. أنتما الاثنان تتجاذبان قلبي.. أنتما الاثنان تتصارعان.. هي بارتفاعها وجمالها الباقي.. وأنت بطيبتكِ وجمالك الفاني.. هي الفنّ، وأنت الزّوجة!..
أيّتها الآلهة لقد أخذتم منّي فنّي، وأعطيتموني زوجة..
(يأخذ رأسها في كفّيه ويتأمّله وهي جاثية عند قدميه)
إنّي صنعتك هكذا حقّا يا جالاتيا.. هذا الجسم.. وهذا الرّأس.. وهذا الوجه..لكن.. ما الذي تغيّر فيك مع ذلك ؟.. أتدرين كيف صنعت جالاتيا العاجيّة ؟.. لقد حملني ذلك الجواد المُجنّح في سماء المُثل الأعلى.. حلّقت، حلّقتُ حتّى تعبت الأجنحة وكلّت عن متابعة التصعيد.. هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تحيّرت وانتقيت.. وعُدت لجالاتيا بأكمل الصّور وأجمل النّظرات، وأحلى البسمات، وأروع اللّفتات.. ثمّ نبذت ونحّيت.. فجعلت جالاتيا منزّهة عن كلّ نقص وكلّ سهو وكلّ سُخف.. إنّها الجمال مقطّرا من

خلال ألف مصفاة من الصّبر الطّويل، والعمل المُضني، والتّجربة المتّصلة.. ولقد ثبّتٌ ذلك كلّه في العاج وخلّدته.. لا تتألّمي يا زوجتي العزيزة.. لم يذهب كلّ هذا الجمال عنك.. لا.. لكن ما الذي تغيّر فيك مع ذلك ؟.. نظراتك جميلة.. نعم.. ولكن فيها شيء محدود المعنى.. أمّا نظراتها فكانت كأنّها تُشرف على عوالم غير محدودة الآفاق.. لفتاتُك رائعة، ولكن تُفسدُها أحيانا حركة طائشة، أمّا لفتاتها فكانت دائمة الرّوعة والجلال.. بسماتك حُلوة، ولكن.. أعرف ما تنطوي عليه!.. وشفتاك رقيقتان، ولكن أعرف ما ينفرج عنهما من حديث، وما يُمكن أن ينطبع عليهما من قبلات! .. أمّا شفتاها فكانتا تنفرجان عن كلمات لم تقلها قطّ، ولن تقولها أبدا، ولكن لها صدى بعيد، يتغلغل في كلّ قلب إلى الأغوار التي لا يُدرَكُ لها قاع.. وفمها يوحي بقبلات لم تُمنح قطٌّ ولن تُمنح أبدا، ولكنّها تتراءى للأعين دائما، وتُثير النّفوس دائما على مدى الأزمان.. هذا هو الفرق بينك وبينها: كلّ ما فيك محدود، وكلّ ما فيها غير محدود!..

جالاتيا : (في صوت خافت وإطراق ذليل) صدقت يا پجماليون!..

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الثّالث
ص ص 116—120، مكتبة مصر. د—ت

فكّــــك

في النصّ نوعان من المخاطبات: قصيرة ومطوّلة (الطيرادة). قسّم النصّ في ضوء ذلك.

حلّـــــل

1— يعيش پجماليون صراعا داخليّا . وضّح ذلك وبيّن أسبابه.
2— قارن بين جالاتيا الزّوجة وجالاتيا التمثال مبيّنا صفات كلّ منهما والأساليب المعتمدة في الوصف. ماذا تستنتج ؟
3— ما وظيفة الطّيرادة في هذا النصّ ؟ ما هي أهمّ الأساليب المساعدة على استخلاص هذه الوظيفة ؟
4— حلّل وجوه التقابل التي أقامها الحكيم بين الفنّ والحياة واستخلص مقصده من ذلك.

قـــــوّم

«هي الفنّ وأنت الزّوجة.»
هل تُشاطر الحكيم رأيه في وجود تعارض حادّ بين الفنّ والواقع ؟ ادعم موقفك بحجج متنوّعة.

تـوسّـــــع

1— في خطاب پجماليون إشارات إلى مقوّمات العمل الفنّيّ النّاجح وذكر لروافده. استخرجها وصغ فيها فقرة حجاجيّة تتّجه بها إلى فنّان شابّ يتعجّل النّجاح لتُقنعه بضرورة توفّر هذه المقوّمات.
2— قارن بين ما ورد في خطاب پجماليون عن الفنّ وما ورد في نصوص جبران من حديث عن الشّعر. هل ترى أوجه تشابه في الرّؤية والأساليب ؟

إضـــاءات

* «أنا أقلّ جمالا من أثرك الرّائع.»
* «إنّك خير زوج، وأصلح رفيق، وأصدق صديق.»

في المثالين مقارنة بين شيئين اشتركا في معنى مُعيَّن (صفات الجمال أو الصّلاح أو الصّدق..) وتفوّق أحدهما على الآخر في ذلك المعنى. وقد استعمل المتكلّم للتعبير عن ذلك صيغ التفضيل (أقلّ، أصلح، أصدق). والتّفضيل نوعان:

أ- تفضيل مُقارنة: كأن تُقارن جالاتيا (في المثال الأوّل) بين جمالها وجمال التّمثال العاجيّ و جاء اسم التفضيل هنا غير مضاف.

ب- تفضيل مطلق: يدُلّ على التفوّق المطلق في بعض الصّفات (الصّلاح، الصّدق) ويكون اسم التفضيل في هذه الحالة مُضافا (أصلحُ رفيق) كما يُمكن أن يكون مُعرّفا بالألف واللاّم (أنت الأصلح).

ويدلّ التفضيل في المثالين على استمرار هذه الصّفات ودوامها في المفضّل.

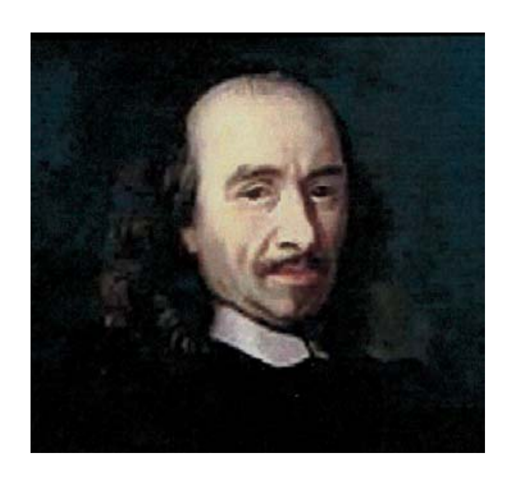
شـذرات

ما هي روح التراجيديا عند الإغريق ؟.. إنّها تنبع من «شعور دينيّ»! .. كلّ جوهر التراجيديا هو أنّها صراع، ظاهر أو خفيّ، بين الإنسان والقوى الإلهيّة المسيطرة على الكون. صراع الإنسان مع شيء أكثر من الإنسان وفوق الإنسان. هو إحساس الإنسان أنّه ليس وحده في الكون، وهذا ما أعنيه بلفظ «الشّعور الدّينيّ».. أتى القرن السّابع عشر فإذا نحن أمام التراجيديا وقد أمست صراعا بين الإنسان ونفسه فهي مع «كورني» (Pierre Corneille) 1606–1684 قائمة على حوادث التّاريخ،.. أمّا مع «راسين» (Jean Racine) 1639–1699 فقد أصبحت التراجيديا صراعا بين عاطفة وعاطفة.

توفيق الحكيم. مقدّمة الملك أوديب ص ص 34–35



راسين 1639–1699 (Jean Racine)



كورني 1606–1684 (Pierre Corneille)

ورقة منهجيّة

كيف اقرأ

الشخصيّة المسرحيّة

*** تعريفها:**

يعرّف بعض الدّارسين الشخصيّة المسرحيّة باعتبارها «كلّ عنصر فاعل متحرّك سواء ظهر على الرّكح أو لم يظهر» ، وتدرس الشخصيّة المسرحيّة بالنظر في :

*** أنواعها:**

– شخصيّة محوريّة: هي نواة الحركة الدّراميّة (البطل).

– شخصيّات ثانويّة: مساعدة للبطل على تحقيق رغبته أو معرقلة له.

– شخصيّات نكرة ديكوريّة (Les figurants) تشخّص الفعل ولا تشارك في الحوار.

*** علاقاتها:**

– علاقة الاتّصال: وهي علاقة تتجلّى من خلال تصوّرات الشخصيّات المتشابهة ورؤاها المتقاربة للواقع أو العالم.

– علاقة الانفصال: وتقوم على: ← التقابل في المواقف والاتّجاهات.
← الصّراع: حين يتحوّل التقابل إلى مواجهة ورفض.

– علاقة الانقطاع: وهي حالة التباعد التامّ بل القطيعة بين عوالم الشخصيّات ورؤاها.

أيُّهُمَا الأَصلُ وأيُّهُمَا الصُّورَةُ ؟

تمهيد :

تتّسع الهوّة بين پجماليون وجالاتيا ويشعر بالخطر المحدق وهو إمكانيّة موت جالاتيا وتلاشي إبداعه. فيتّجه إلى الآلهة طالبا ردّ عمله الفنّي وتحويل جالاتيا إلى صورتها الأولى: تمثالا من عاج. وتستجيب الآلهة في نهاية الفصل الثّالث. ثمّ ينفتح الفصل الرّابع بحوار بين الجوقة ونرسيس ويُحاول نرسيس دفع پجماليون إلى البوح بسرّ آلامه ومواجهة الحقيقة فيتّجه إلى التمثال ليُزيح عنه السّتار.

پجماليون : (يشيح بوجهه) لا... لا أريد أن أرى صورتها جامدة متحجّرة!..

نرسيس : صورتها ؟!..

پجماليون : آه لقد اختلط الأمر في رأسي:
أيّهما الأصل وأيّهما الصّورة ؟!.. قل لي يا نرسيس: أيّهما الأجمل وأيّهما الأنبل ؟.. الحياة أم الفنّ ؟!..

نرسيس : ألم أقل لك إنّ كلّ شيء فيك الآن ينطق صارخا أنّك.. أنّك تشكّ في فنّك ؟.. لقد منعتني السّاعة من أن أقولها.. فها أنت ذا الآن الذي يتكلّم!..

پجماليون : أجل يا نرسيس.. إنّي أشكّ..

نرسيس : لقد أدركت ذلك منذ رأيتك تتجنّب رؤية التّمثال.. لقد مضت أيّام دون أن تدنو منه، أو تدع أحدا يُزيح عنه السّتار!.. انظر.. لقد تجمّع التّراب حول قاعدته.. لا يجب مع ذلك أن نتركه هكذا.. أين المكنسة ؟!...

پجماليون : (كالمُخاطب لنفسه) المكنسة!..

نرسيس : ماذا دهاك ؟.. بم تهمس ؟..

پجماليون : (ينهض بشدّة) إنّي ذاهب..

نرسيس : لا.. لن تُغادر اللّيلة هذا المكان!..

پجماليون : إنّي ذاهب..

نرسيس : الرّيح تعصف.. لقد جرّ عليك الخروج ليلا ما وقعت فيه من مرض.. لن تخرج اللّيلة.. سأحول بينك وبين ذلك بكلّ قواي!..

پجماليون : الويل لمن يُحاول منعي!.. سأذهب إلى الكوخ شأني في كلّ ليلة.. لا أستطيع أن أقضي اللّيل مع تمثال جامد يُذكّرني بجريمتي.. إنّها تنتظرني هناك.. شأنها في كلّ ليلة!.. زوجتي!.. زوجتي.. آه.. إنّي قاتل زوجتي!..

نرسيس : أيّها المسكين!.. لا تقل ذلك!.. أصغ إليّ يا پجماليون.. دعْني أذْهَبْ معك.. الظّلام اللّيلة حالك، والرّياح تزأر في الغابة، وأنت على ما بك من الضّعف.. ربّما احتجت إلى ساعدي يُعينُك على السّير!

پجماليون : (صائحا) لا.. لا يذهب معي أحد.. إنّي أذهب إليها بمفردي..

نرسيس : (يائسا) اذهب إذن!..

(پجماليون يتدثّر بدثار ثقيل ويخرج من باب الدّار...)

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الرّابع.
ص ص 141–143. مكتبة مصر. د–ت

فكّــــك

في النصّ حركتان تتّجه أولاهما إلى الماضي وتتّجه الثّانية إلى المستقبل. بيّن حدود كلّ حركة استنادا إلى دلالة صيغ الأفعال على الزّمان. وضع عُنوانا لكلّ مقطع.

حلّــــل

1– تحوّل الصّراع الدّاخليّ الذي يعيشه البطلُ إلى ضرب من الشكّ وصل مرحلة الذّروة. حلّل أسباب هذا الموقف وقيمته في التمهيد للفاجعة.
2– يقوم النصّ على مجموعة من المقابلات تجلّت في المعجم والزّمن والحركة. استخرج القرائن الدّالة على ذلك وبيّن دورها في تصوير حالة البطل.
3– حلّل علاقة نرسيس پجماليون في النصّ وبيّن ما يُمكن أن ترمز له من دلالات مستعينا بما قرأت عن شخصيّة نرسيس في الأسطورة وفي هذه المسرحيّة.
4– يتحدّى البطل التراجيديّ العوائق ويُواجه قَدَرَهُ وحيدا حتّى لو كان في ذلك هلاكه. وضّح ذلك مبيّنا مقصد الحكيم منهُ.

قــــوّم

ما الأثر الذي يُمكن أن يُحدثه هذا التحوّل في شخصيّة پجماليون في المتلقّي ؟ هل يُمكن أن يكون التّعاطف أو الخوف أو الرّفض..؟

تــوسّـــع

1– ابحث في مراجعك عن سمات البطل التراجيديّ في المسرح التراجيديّ. قارن بينها وبين سمات پجماليون في هذه المسرحيّة.
2– تتبّع مسار الفعل في المسرحيّة موضّحا أهمّ التحوّلات في مواقف بپجماليون وعلاقاته ببقيّة الشخصيّات مهتمّا خاصّة بـ:
– علاقته بجالاتيا،
– علاقته بالآلهة،
– علاقته بذاته.
ماذا تستخلص من ذلك ؟

إضـــاءات

1– لقد أدركت ذلك منذ رأيتك تتجنّب رؤية التمثال.
2– لقد تجمّع التراب حول قاعدته.
3– ربّما احتجت إلى ساعدي يُعينك على السّير.
4– الويل لمن يُحاول منعي.

استعمل المتكلّم (نرسيس) في الجمل الثّلاث الأولى أفعالا مزيدة مختلفة الأوزان. فتحدّدت معانيها بمعاني الجذور ومعنى الزّيادة :

فدلّ الفعل تتجنّب (تفعّل) على بذل الجهد في القيام بالفعل.
ودلّ فعل تجمّع (تفعّل) على وقوع الفعل تدريجيّا.
وأفاد وزن (افتعل) في احتجت اتّخاذ الفاعل المفعول لنفسه.
وأفاد وزن (أفعل) في يُعينك معنى التعدية أو الجعليّة.
وجاء الفعل حاول على وزن (فاعل) لكنّه لم يُفد هنا معنى المشاركة بل معنى التعدية لأنّ المجرّد من حاول غير مستعمل بهذا المعنى.

شـذرات

إنّ مجد المسرح هو في حيّزه الضّيّق ومناظره المحدودة. وإنّ عظمة المسرحيّة هي في القوّة الخفيّة السحريّة التي تُرغمُ النظّارة على أن ينفذوا إلى أعمق الأسرار البشريّة ويُحيطوا بأسمى المعاني وأجمل المشاعر ويستمتعوا بأبهج الطّرائف وأظرف المباهج من خلال كلمات تُلقى – لا أكثر ولا أقلّ – دون مُعين من حركة خارجيّة سريعة تعلق بالنّفس أو ظهير من صُور متتابعة متغيّرة تخطف البصر.

توفيق الحكيم. فنّ الأدب، ص 146.

الصِّراعُ والبعْثُ

تمهيد :

بعد خروج بيجماليون باحثا عن ذكرى جالاتيا الزّوجة في الكوخ الذي شهد سعادتهما يظهر أپولون وڤينوس ويدخلان الدّار فيتأمّل أپولون التمثال العاجيّ منبهرا بقدرة الإنسان على «صُنع المعجزات». ويعود نرسيس وهو يُسند بيجماليون إلى صدره بعد أن وجده في الغابة وقد سقط إعياءً فيتوارى أپولون وڤينوس خلف النّافذة.

(بيجماليون ينهض ببطء ويتمشّى بخُطًى ثقيلةٍ نحو التمثال،
ويتأمّله لحظة، ويهزّ رأسَهُ يأسًا.. ثمّ يأتي بالمكنسة فيضعها
في يد التمثال ويتأمّله لحظة.. ثمّ ينتزعها في عُنف، وينهال
على رأسه تحطيما بالمقبض الصّلب للمكنسة...)

بجماليون : (صائحا هائجا وهو يضرب رأس التمثال) لا..لا.. لا.. لم تعُد مثالا لِمَا ينبغي أن أصنع!.. لم تعُد مثالا لما ينبغي أن يكون!..

(يُفتَحُ الباب الدّاخليّ ويدخُلُ نرسيس)

نرسيس : (صائحا) ماذا فعلت أيّها الشقيّ ؟!.. ماذا فعلت أيّها التّعس ؟!..

(يرتمي على بجماليون ويدفعه إلى فراشه)

بجماليون : (ساقطا على فراشه) أدّيت واجبي...

نرسيس : (يعود إلى التمثال فيجمع بقايا الرّأس من الأرض) لا ريب أنّك فقدت الصّواب!..

بجماليون : سوف أصنع خيرا منهُ!..

نرسيس : (وهو يُحاول أن يضع بقايا الرّأس مكانها من التّمثال) أنت ؟.. متى ؟.. أتحسبُك الآن قديرا على شيء ؟!..

بجماليون : (يهدر هائجا وهو ملقى على فراشه) سوف أصنع خيرا منه.. في صدري أشياء سوف تخرج.. أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرُج..

نرسيس : (في غيظ) ليس هناك السّاعة شيء سيخرج غير روحك!..

بجماليون : ماذا تقول يا نرسيس ؟..

نرسيس : إنّك انتهيت يا بيجماليون!..

بجماليون : (يُحاول الاستواء على فراشه) اسكت أيّها الأحمق!!.. لن أموت قبل أن أصنع تمثالا هو آية الفنّ الحقّ.. إنّي حتّى الآن لم أكن قد وضعت يدي على السرّ.. سرّ الكمال في الخلق.. لقد أضعتُ حياتي في الصّراع.. صراع مع الفنّ لاستلاب مفتاحه وامتلاك الأسلوب.. وصراع مع ملكاتي وغرائزي أو القوى الدّاخليّة التي هي نفسي.. وصراع مع المصائر والأقدار أو القوى الخارجيّة التي هي الآلهة.. صراع طويل صمدت له.. ومع هذا كلّه..

(كمن يُكلّم نفسه)

أتُرى هذا الصّراع كان ضربا من العبث ؟!.. إنّي الآن أرى وأُبصر وأعرف وأقدر.. لكن.. لكن..

نرسيس : (في قلق) لكن ماذا يا پجماليون ؟..

(پجماليون لا يُجيبُ)

ڤينوس : (تهمس لأپولون) هلمّ بنا!..

أپولون : أرأيت الحماقة التي ارتكبها!.. ولكنّهم هكذا دائما يُحطّمون الجمال الذي يصنعون.. ليُعيدوا بناءه من جديد..

ڤينوس : متى ؟.. ألا تراه يلفظ النّفس الأخير ؟..

أپولون : نعم.. ولكنّ روحه باق.. روح پجماليون باق ما بقي فنّ على الأرض!..

توفيق الحكيم
پجماليون. الفصل الرّابع.
ص ص 153—156. مكتبة مصر. د—ت

فكّـــك

قطّع النصّ مستعينا بالآتي:
- التحوّل في الشخصيّات،
- حجم المخاطبات.

ماذا تستخلص عن بناء النصّ ؟

حلّـــل

1— ادرس الإشارة الرّكحيّة التي تتصدّر النصّ مبيّنا خصائصها اللّغويّة ومضامينها والوظائف التي تنهض بها في النصّ وفي الفصل الختاميّ من المسرحيّة.

2— انتهى بجماليون إلى الشكّ في قيمة الفعل والمواجهة بعد صراع طويل خاضه مع أطراف متعدّدة. حدّد أطراف الصّراع وموضوعاته، أسبابه ومآله.

3— في النصّ قرائن توحي بمواقف الحكيم من القضايا المطروحة. استخرجها مبيّنا مواقف المؤلّف ومقاصده.

قـــوّم

* هل ترى بحث الإنسان عن المثال والكمال ضربا من العبث ؟
* ما رأيك في خاتمة المسرحيّة ؟ هل تجعلك متعاطفا مع البطل ؟

تـوسّـــع

1— حاول تشخيص النصّ وتمثيله مع أصدقائك واستعدّ لذلك:
- بتحديد مكوّنات الفضاء وتوزيعها (التّمثال، المكنسة، الفراش، الباب الدّاخليّ، النّافذة..).
- بتوزيع الأدوار على الممثّلين.
- باستثمار الإشارات الرّكحيّة المُحدّدة للحركات والهيئة والحالة النّفسيّة.

2— عُد إلى فصول المسرحيّة وحاول تتبّع مسار الفعل المسرحيّ لتتبيّن أهمّ محطّاته وكيفيّة تطوّره ومآله.

إضــــاءات

1- يقول پجماليون:«لم تعُد تمثالا لما ينبغي أن أصنع.»
2- «سوف أَصنع خيرا منه.. في صدري أشياء سوف تخرج.. لن أموت قبل أن أصنع تمثالا هو آية الفنّ الحقّ...»

جاءت الأفعال جميعها في صيغة المضارع فدلّت على عدم انقضاء الفعل. لكنّ الصّيغة لم تُحدّد الزّمان بل حدّدت مظهره فقط (الانقضاء أو عدمه). أمّا الزّمان فقد حدّدته الحروف المقترنة بالفعل.
ففي المثال الأوّل عبّر حرف النّفي المقترن بالمضارع (لم تعُد) على يقين المتكلّم من عدم وقوع الحدث في الزّمان الماضي.
ودلّ اقتران الفعل بـ«أن» (أن أصنع) على إمكان وقوع الحدث في الزّمان المستقبل.
ودلّ حرف التسويف «سوف» باقترانه بالفعل (سوف أصنع - سوف تخرج) في المثال الثّاني على يقين المتكلّم من وقوع الفعل في المستقبل البعيد.
وعبّر المتكلّم في قوله «لن أموت قبل أن ...» عن يقينه من عدم وقوع الفعل «الموت» في الزّمان المستقبل قبل تحقّق فعل آخر في المستقبل هو صنع التّمثال.

شـــذرات

والمسرح الذّهنيّ فنّ لم يبتكره توفيق الحكيم بل هو اتّجاه عامّ ظهر في القرن الماضي في الآداب العالميّة في ما يُسمّى بالدّراما الحديثة التي ابتدأها ابسن* النرويجي ثـمّ أمعن في هـذا الاتّجاه بـرنـارد شـو الإيرلندي 1856-1950 (George Bernard Shaw). ويُعتبر مسرح سارتر* هو الآخر من النّوع الذّهنيّ. ولكنّ هؤلاء العمالقة يجمعون في مسرحهم بين الرّمزيّة والواقعيّة، ويجعلون الشخصيّات الحيّة طرفا في الصّراع حتّى لو كان هذا الصّراع ذهنيّا خالصا، وهم بذلك يظلّون داخل المفهوم الدّراميّ التقليديّ للمسرح منذ أن وضع الإغريق القدماء أصوله الفنّية.

محمّد مندور. مسرح توفيق الحكيم، ص ص 37-38



هنريك إبسن 1826-1906 (Henrik Ibsen)



جون بول سارتر 1905-1980 (J-Paul Sartre)

نصوص تكميليّة



الفنّ والحياة في پجماليون

أقام توفيق الحكيم تعارضا أساسيّا بين الفنّ والحياة، وزاد هذا التعارض في نفسه حدّة تجاربه الفاشلة في طفولته وصدر حياته مع المرأة. ولمّا كانت المرأة هي باب الحياة، فقد أخذ الحكيم يجالد نفسَهُ مجالدة عنيفة لكي يوصد هذا الباب، فتظاهر بعداوته للمرأة واحتقاره لها وشكّه في قدرتها على السموّ إلى المثل العليا وسفّه طموحها، ولكنّه كان في الواقع يُغالط نفسه، وظلّت الحياة تُناديه بصوت المرأة، وزاد هذا الصّوت قوّة أنّ التعارض المزعوم بين الفنّ والحياة تعارض رومنسيّ وهميّ، فالفنّان لا يستطيع أن يهرب من الحياة وما ينبغي لهُ، وهي لا بُدّ نافذة خلاله بأشعّتها المرئيّة وغير المرئيّة، ومن ثمّ لم يكن للحكيم مفرّ من أن يتصارع الفنّ والحياة في نفسه وأن يُجرّد من هذا الصّراع النفسيّ قضيّة عامّة يتعارض فيها الفنّ مع الحياة. وقد وجد الحكيم في أسطورة يونانيّة قديمة وعاء يُعالج فيه هذه القضيّة فيكتب في سنة 1942 مسرحيّته الذّهنيّة «پجماليون».

يقول توفيق الحكيم في مقدّمة پجماليون أنّ أوّل ما لفت نظره إلى هذه الأسطورة قد كان لوحة شاهدها في متحف اللّوفر بباريس ثمّ أعاد تذكيره بها فلم عُرض في القاهرة عن قصّة بپجماليون لبرناردشو، ولمّا كانت هذه الأسطورة تمسّ وترا حسّاسا في نفس الحكيم ، فقد كان من الطبيعيّ أن تستهويه. ومن قراءة مسرحيّته نُحسّ أنّ الحكيم قد قرأ كثيرا وفكّر كثيرا في أساطير اليونان القدماء الغنيّة غنى لا مثيل له بالمعاني الرمزيّة التي تمسّ جميع قضايا الحياة الكبرى وأسرارها الذهنيّة، وهي رموز يُمكن أن تتشكّل في كلّ نفس فنّانة وفقا لمزاجها الخاصّ وفلسفتها في الحياة والفنّ، ولذلك نرى رمزيّة هذه الأسطورة تأخذ طابعا واقعيّا وتلبس حقائق الحياة الحيّة عند كاتب يجمع بين الرّمزيّة والواقعيّة مثل برناردشو بينما نراها تتّخذ طابعا رومانسيّا عند كاتب كتوفيق الحكيم الرّومانسيّ المزاج والتكوين فتجمع مسرحيّته بين الرّمزيّة والرّومانسيّة الشّاردة.

لم يقتصر توفيق الحكيم في مسرحيّة پجماليون على الشخصيّتين اللتين تقوم عليهما الأسطورة القديمة وهما النحّات بپجماليون وتمثال جالاتيا الذي صنعه الفنّان ثمّ أحبّهُ، بل أضاف إليهما شخصيّات أسطوريّة أخرى يونانيّة مثل نرسيس «النّرجس» الذي تقول الأسطورة القديمة إنّه كان فتى جميل الخلقة مدلاّ بنفسه مُعجَبًا بجماله فكان يُطيل النّظر في الغدران ليرى جماله منعكسا فيها حتّى مسخته الآلهة زهرة هي زهرة النّرجس التي لا تزال تنمو على حافّة الغدران وتحني ساقها فوق صفحتها وكأنّها تُطلّ في مرآة. ثمّ شخصيّة إيسمين الفتاة الأسطوريّة التي عرفت في الأدب اليوناني القديم بالحكمة والنّبل، وأخيرا الإلهان أبولو إله الفنّ وفينوس إلهة الحبّ.

وتجري أحداث المسرحيّة في الفصلين الأوّلين وكأنّ پجماليون ونرسيس شخصان مختلفان، فهذا يُمثّل الفنّان وذاك يُمثّل الإنسان التّافه المدلّ بجماله الجسميّ. وعلى هذا الأساس لا نكاد نرى فينوس تنفث الحياة في تمثال جالاتيا العاجيّ فتُصبح امرأة حيّة حتّى نراها تهرب مع نرسيس الذي كان پجماليون قد أقامه حارسا على تمثاله. وذلك بينما يُخبرنا المؤلّف في الفصل الأخير من مسرحيّته أنّ نرسيس إنّما هو مجرّد رمز للجانب الإنسانيّ في الفنّان بينما يرمز پجماليون إلى النّزعة الفنّية الخالصة في الفنّان، وكأنّ الشّخصيّتين تمثّلان النّزعتين المتصارعتين داخل المؤلّف نفسه أو داخل كلّ فنّان من النوع الذي يُصوّره المؤلّف. فهروب جالاتيا مع نرسيس معناه أنّ المرأة تُفضّل الرّجل على الفنّان، وأنّها لا تطيق صبرا على اشتغال الفنّان عنها بفنّه وبخاصّة الفنّان المعتزّ بهذا الفنّ والذي لا يعدل به شيئا في الحياة لأنّه خلق خالد، بينما المرأة فانية معرّضة لعوادي الدّهر التي لا بُدّ لها أن تُذبل جمالها بل أن تفنيه. وبالفعل يضيق پجماليون بجالاتيا المرأة الحيّة حتّى بعد عودتها إليه واستغفارها له وتوكيدها أنّها لم تعُد المرأة الطّائشة بل أصبحت تُقدّس زوجها الفنّان وتقرّ بعظمته وخلوده اللذين لا يقلاّن عن عظمة الآلهة نفسها وخلودها، لأنّ الفنّان يخلق الجمال المطلق الخالد بينما يخلق الآلهة البشر المشوبين بأنواع من القبح والضّعف والتعرّض للفناء. ففي الفصل الأخير ترى جالاتيا تعود إلى زوجها لتقوم على خدمته كما تفعل الزّوجات، ولكنّ رؤية الفنّان لها وفي يدها مكنسة تُحطّم الصّورة الرّومانسيّة الشعريّة التي لديه عن المرأة المعشوقة، وكأنّه يُريد المرأة مجرّد صورة لا حقيقة حيّة واقعيّة، بل مُجرّد حلية. وتبلغ به خيبة الأمل حدّا يتناول معه المكنسة من يد جالاتيا لينهار بها على رأس التمثال بعد أن استجاب أبولون إلى دعائه فحوّل جالاتيا تمثالا عاجيّا كما كان أوّل الأمر. وأكبر الظنّ أنّ پجماليون لم يُحطّم تمثاله لخيبة أمله المزعومة في المرأة فحسب، بل انتقاما من ذلك التمثال الذي حرّك بجماله غرائز الحياة في نفسه فجعله يشتهي المرأة ويطلب إلى فينوس نفث الحياة فيه، وبذلك تتمخّض المسرحيّة عن مغزاها الرّومانسيّ وهو أنّ الحكيم لا يُعارض بين الفنّ والحياة فحسب بل ويفضّل الفنّ على الحياة والوهم الرّومانسيّ على الواقع الحيّ.

والظّاهر أنّ حرص توفيق الحكيم على «السّيمتريّة» هو الذي دفعه إلى إقحام شخصيّة إيسمين على هذه المسرحيّة، فدورها يكاد يقتصر على مُحاولة عابرة لإخصاب روح نرسيس الضّحلة التّافهة وكأنّ المؤلّف يريد أن يقول لنا إنّ المرأة حتّى ولو كانت نبيلة حكيمة فاضلة لا تصنع من الإنسان التافه شيئا، بينما تستطيع جالاتيا المرأة أن تُفسد على الفنّان الموهوب حياته وتبدّد أحلامه وتعوق ملكاته الخلاّقة. وفي اعتقادنا أنّ حذف شخصيّة إيسمين لا يُفقِدُ المسرحيّة شيئا، بل لعلّه يزيدُها تركيزا وإحكاما في البناء وبخاصّة أنّ المؤلّف قد عالج وجهتي النّظر علاجا ضافيا مُسهبا في الفصل الأخير

عن طريق الحوار شبه الجدليّ الذي يُجريه بين نرسيس و پجماليون حول دور المرأة في الحياة عامّة وحياة الفنّان خاصّة، وهي القضيّة التي حلّها توفيق الحكيم بنفسه ولنفسه في حياته الفعليّة بزواجه في سنة 1946 وإنجابه طفلين دون أن يشلّ الزّواج ملكاته الخلاّقة، بل لعلّه أخرجه من برجه العاجيّ أو قمقمه فنزل به إلى سفح الحياة حيث الآفاق الرّحيبة الأوسع من التردّد بين الفنّ والحياة وعشق الفنّ للفنّ، حتّى كانت ثورة 1952 بفلسفتها الاشتراكيّة الواقعيّة الجديدة فتمّ تحرّر توفيق الحكيم من نفسه وتعاطفه مع الحياة واشتغاله بقضاياها العامّة، فأخذ يكتب المسرحيّات الشّعبيّة الحيّة مثل «الأيدي النّاعمة» و «الصّفقة» بعد أن كتب في سنة 1955 مسرحيّة «إيزيس» التي استوحاها من أساطير الفراعنة القدماء وصوّر فيها الصّراع بين الخير في الحياة العامّة وما يُمكن أن يؤدّي إليه التضليل السّياسيّ من حمل الجماهير أحيانا على مناصرة الشرّ ضدّ الخير، وإن كانت الغلبة لا بُدّ أن تكون في النّهاية للخير على الشرّ.

محمّد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص ص 53–56
دار نهضة مصر ط 02 ، القاهرة (د –ت)

مراكز الاهتمام

* دواعي كتابة مسرحيّة پجماليون الذّاتيّة والموضوعيّة.
* روافد پجماليون الأسطوريّة.
* الشخصيّات ورمزيّتها.
* أبعاد پجماليون الرّومنسيّة.

المسرح بين النصّ والعرض

تمتاز المسرحيّة – بوصفها جنسا أدبيّا – باعتمادها على أسلوب واحد من الأساليب التي تستخدمها الأجناس الأدبيّة الأخرى، فإذا كانت القصّة والرّواية تستخدمان الوصف والتحليل ولا يُشكّل الحوار فيهما من الوسائل الأدبيّة اللّغويّة إلاّ وسيلة واحدة، فإنّ الاعتماد الأساسيّ في المسرحيّة يكون على الحوار. وعلى الرّغم من أنّنا نبحث عن عناصر البناء الفنّيّ القصصيّ كلّها في المسرحيّة، فإنّنا نعرفها في العنصر الفنّيّ الوحيد الظّاهر على السّطح، أعني في الحوار. فعن طريق الحوار نتعرّف الحدث، والشخصيّة والزّمان والمكان... وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحواريّة التي تتبادلها الشخصيّات في المسرحيّة.

وكما أنّ الحوار هو المظهر الذي نتلقّى من خلاله المسرحيّة – بوصفها عملا أدبيّا مقروءًا – فهو أيضا الشّرارة التي تنطلق منها كلّ عناصر التكوين المسرحيّ حين يعلو النصّ المنصّة المسرحيّة، فتُصبح العناصر الإخراجيّة كلّها، من الإضاءة والدّيكور والملابس والحركة...إلخ..، في تناغم كامل مع الحوار المسرحيّ أو بالأحرى مع ما في المسرحيّة من شخصيّات، وزمان، ومكان، وحدث، وماض، وحاضر وغيرها ممّا لا يُقَدَّمُ في العمل المسرحيّ إلاّ من خلال الحوار، أو التي يقوم الحوار بتجسيدها.

ولقد أثارت المسرحيّة منذ زمن طويل جدلا طويلا – ما تزال له بقيّة – حول ما إذا كان كمال التلقّي له حين تقدّم على المنصّة المسرحيّة، أو يُكتفى بقراءتها. وهو جدل يأخذ في الحسبان عوامل عدّة لا بدّ من الوقوف عندها قبل اتّخاذ موقف من هذه القضيّة. أوّل هذه العوامل، وأهمّها، أنّ الكاتب المسرحيّ – أيّا كان هدفه أو اتّجاهه الفنّيّ– يكتب دائما وفي ذهنه أنّه يكتبُ لمنصّة التمثيل، يكتب عملا حيّا، يتصوّره دائما وشخوصه تتحرّك، وجمله يتبادلها ممثّلون، في حيّز مكانيّ معيّن، بل يتصوّر إضاءته وديكوره...الخ.. إنّه يكتب عملا أدبيّا حقّا، لكنّه – أيضا– لا يكتبه وكأنّه يكتب – مثلا – شعرا أو قصّة، بل يكتبه نصّا مسرحيّا، وُلد ليعيش على منصّة عرض مسرحيّ في الدّرجة الأولى.

العامل الثّاني المهمّ أنّ المتلقّي يذهب إلى المسرح وفي ذهنه أنّه ذاهب لمشاهدة عمل كُتب للمنصّة بخاصّة، وللتّمثيل، فهو لا يتوقّع قراءة عمل – سواء قرأه بنفسه، أو قرأه له الممثّلون – بل يتوقّع أن يرى حياة كاملة تتحرّك على منصّة العرض، فإنّه يقرأ العمل الأدبيّ المسرحيّ على نحو خاصّ جدّا، أعني أنّه – على الحقيقة – لا تكتمل قراءته ولا تمثّله لهذا العمل إلاّ بأن يُخرجه لنفسه – ذهنيّا– وهو يقرأ. إنّ هذا الإخراج الذّهنيّ – وإن تمّ بغير وعي– هو الذي يجعله يستمتع بقراءة النصّ المسرحيّ، وهو الذي يُمكّنه من تقديره تقديرا صحيحا. وحتّى القارئ النّاقد للعمل المسرحيّ – ولو كان أكاديميّا! – يفعل هذا تماما، وهو واع أو غير واع، وحين يتحدّث عن القيمة الأدبيّة لعمل مسرحيّ يؤثر في حكمه، وفي قراءته أصلا، هذا الجانب الفنّيّ المرتبط عضويّا بهذا الجنس الأدبيّ الخاصّ. ولهذا يُمكن القول إنّ كمال استمتاع القارئ أو قدرة النّاقد على تقويم عمل مسرحيّ مكتوب يتوقّف على قدر

دربته على تلقّي الأعمال المسرحيّة في المكان الذي ترتبط به – أعني منصّة العرض – وتأثير هذه الدّربة في خياله.

ومن جهة ثالثة، تعلمنا التّجربة أنّ العمل المسرحيّ الأدبيّ يتحقّق على منصّة العرض لأنّ العمل المسرحيّ المكتوب يظلّ – بين دفّتي كتاب– مجرّد إمكان لا تكتمل حياته إلاّ على منصّة العرض.

غير أنّ هذا كلّه لا ينفي أدبيّة الأعمال المسرحيّة، من جهة، و لا يجعل النصّ المسرحيّ الأدبيّ ذا قيمة ثانويّة، من جهة ثانية. فأدبيّة النّصوص المسرحيّة الجيّدة لا خلاف عليها، (وإن يكن الخلاف على حدود الأدبيّة التي نصف بها النّصوص الأدبيّة بعامّة ما يزال قائما). فهي – على أيّة حال– نصوص مُجاوزة للمألوف من الكلام، ولكلّ نصّ منها بناؤه الخاصّ، الذي قد يُشارك فيه غيره من النّصوص في بعض العناصر، لكنّه من حيث هو كلّ يكون مميّزا، كما أنّ لهذه النّصوص قدرتها على التّأثير الفكريّ والجماليّ. أمّا موضع الخلاف حقّا فهو مكانة النصّ المسرحيّ الأدبيّ بالنّسبة إلى العرض المسرحيّ، وهي نقطة دار حولها – وما يزال يدور– جدل طويل، يُريد كلّ طرف من أطرافه أن يؤكّد أهمّية الجانب الذي ناصره في توصيل المسرحيّة إلى متلقّيها. والنصّ الأدبيّ – في العرض المسرحيّ– يُمثّل عنصرا واحدا من مجموعة من العناصر المتساندة، التي تتعاون لخلق تأثير ما، فكريّا وجماليّا، في المتفرّج. فلا شكّ أنّه يشترك في خلق هذا التّأثير – مع النصّ الأدبيّ– فنّ المخرج، وفنّ الممثّل، ومهندس الدّيكور، ومهندس الإضاءة، والموسيقيّ. ولكن ما الصّلة بين هذه العناصر جميعا والنصّ الأدبيّ ؟ وكيف يستقيم القول بتأثير هذه العناصر جميعا – مع النصّ– في المتفرّج لخلق فكرة أو إثارة شعور، مع القول بانطلاق المُخرج من النصّ أساسا ؟ ومع القول أيضا بأنّ النصّ يظلّ إمكانا حتّى يُجسّده العرض ؟ إنّ الإجابة التي تبدو ملائمة عن هذه التساؤلات، والتي تؤيّدها الشّواهد التاريخيّة والواقعيّة في موقف الإخراج من النصّ، هي أنّ الإخراج – في أفضل حالاته الفنيّة– هو رؤية للنصّ، أو تحقّق لإمكان من إمكاناته، وتجلّ لروح من الأرواح الكثيرة التي يُمكن أن تتلبّسهُ.

لقد اقتحمنا هذا الجدال بين النصّ والعرض – أو بين القائمين عليهما، أو المشايعين لهُمَا – لأنّه يُثير جوانب غاية في الأهميّة للموضوع الذي نطرحه، أعني موضوع لغة الحوار المسرحيّ. لأنّ كتابة نصّ أدبيّ ارتكازا على تلقّي القراءة الصّامتة أساسا، يختلف – بالضّرورة– عن كتابة نصّ يعتمد على تلقّي المشاهدة والسّماع أساسا، ودخول أحدهما إلى مجال آخر غير مجاله يعني أنّه سيطرأ عليه تغيير ما – أيّا كان حجمه، وأيّا كانت نتائجه – عمّا لو كان يُتلقّى في مجاله الطبيعيّ. ومرّة أخرى نُشير إلى اختلاف عمليّة قراءة المسرحيّة عن عمليّة مُشاهدتها. كما أنّ لوسائل الإخراج، ولفنّ الممثّل – بالضّرورة، أيضا – تأثيرها في الكلمة، فقد تنطلق بها إلى آفاق فسيحة، مستعينة بالإضاءة أو الدّيكور أو الموسيقى، أو بها جميعا، وقد تحْجُرُ عليها وتحدّ من انطلاقتها، وقد يؤدّي الممثّل الكلمة في لهجة ما، أو مصحوبة بحركة أو إشارة ما، تُفسّر الكلمة، أو تخرج بها من مجال دلاليّ إلى مجال آخر... وهكذا. فتقدير قيمة الكلمة ودورها في العمل المسرحيّ المكتوب لا بُدّ أن يكون قائما على تقدير قيمتها، لا مكتوبة فحسب، بل منطوقة كذلك، وداخل سياق العرض المسرحيّ الممكن.

واستخدام اللّغة على شكل حوار داخل المسرحيّة استخدام مُعقّد غاية التعقيد. وجملة الحوار التي تنطقها شخصيّة موجّهة إلى شخصيّة أخرى قد تحمل خبرا لا تعرفه الشخصيّة المُتوَجّه إليها بالخطاب. وفي أغلب الأحوال – أو في المسرحيّة الجيّدة بخاصّة – لا يكون سياق الحوار موجّها لتعرّف أخبار، بل قد يأتي الخبر في سياق الحوار عرَضا، أو لغرض آخر غير مجرّد الإخبار أو لإعلام المتلقّي به. وفي الأحوال كلّها، يقوم الإخبار بدور أساسيّ في بناء الحدث الذي تقوم عليه المسرحيّة، حيث يتعرّفه المتلقّي خطوة فخطوة، من خلال هذه القطع من الأخبار المتناثرة في الحوار، ويتعرّف تطوّره، والقسط الذي تُسهم به كلّ شخصيّة في صنع هذا الحدث، أو مقاومته وإعاقته، أو دفعه إلى أمام. بل يسهم الجانب الإخباريّ في الحوار في تعرّف الشخصيّات وأبعادها وبنائها النّفسيّ والاجتماعيّ، وفي كشف زمن المسرحيّة والماضي المتّصل به. ويُشارك هذه الوظيفة في الحوار وظيفة أخرى على الدّرجة نفسها من الأهميّة بل ربّما تفوقها أهميّة، وهي وظيفته التعبيريّة. وتقوم على تعبير الشّخصيّة عن أفكارها ووجهة نظرها في الأمور، وفي الأحداث التي تدور حولها أو التي تُشارك فيها، والعواطف والأحاسيس التي تُثيرها فيها هذه الأحداث، غضبا أو رضى أو لامبالاة.

وإذا كانت الطّاقة الإخباريّة في الحوار تقوم أساسا على لفت المتلقّي أو شخصيّة أخرى وتعريفها بجوانب من الحدث غائبة، فإنّ الطاقة التعبيرية – وهي المميّز الأساسيّ للحوار المسرحيّ – تُقدّم للمتلقّي الحدث في حالة صنعه، والشخصيّة في حالة بنائها أو تحوّلها، أو تطوّرهما – الحدث والشخصيّة – معا، وتأثير كلّ واحد منهما في الآخر. إنّ الميزة الأولى لفنّ المسرحيّة أنّها لا تُقدّم لنا شيئا جاهزا، ولكنّها تُبدع كلّ شيء أمامنا، الحدث، والشخصيّة، والعواطف، والفكر، بل الزّمان والمكان وما يميّزهما من خصوصيّات. وهذا كلّه لا يُقدّم إلينا مفرّقا، بل يُقدّم متساندا متناغما لا ينفصل فيه عنصر عن غيره من العناصر، فالشخصيّة لا تقدّم إلينا عارية من مواقف أو أحداث، وهذه الأحداث والمواقف التي تنتظم الشخصيّة في داخلها تبدأ الحركة منذ اللّحظة الأولى في المسرحيّة، وحينئذ نبدأ في تعرّفهما في لحظة واحدة، لأنّ الشخصيّة هي التي تصنع الموقف، والموقف هو الذي يكشف لنا عن الشخصيّة. ومن ثمّ فإنّ الشخصيّة في المسرحيّة ليست المادّة الأوّليّة للكاتب، إنّها نتاجه. وهي تنبثق من المسرحيّة، ولا توضع فيها. والأمر نفسه يُقال عن الحدث، وعن الفكر، أو العواطف أو غيرها.

عصام بهيّ: مجلّة فصول، العدد 01 ص ص 152—154، سنة 1984

مراكز الاهتمام

* قيمة الحوار في المسرحيّة ووظائفه.
* المتلقّي بين قراءة النصّ ومشاهدة العرض.
* أدبيّة النصّ المسرحيّ ومقوّماتها.

ثبت بيبليوغرافي

1- الكتب (باللسان العربي)

إسماعيل (عزّ الدين)	- قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ المعاصر. القاهرة. دار الكتاب العربي. 1958.
الحجاجي (أحمد شمس الدين)	- الأسطورة في المسرح المصريّ المعاصر1933-1970 القاهرة . دار الثقافة للطباعة والنشر. 1975.
الراعي (علي)	- توفيق الحكيم فنّان الفرجة وفنّان الفكر. القاهرة. دار الهلال. 1969.
شكري (غالي)	- ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم. القاهرة. المؤسّسة المصرية العامة للكتاب. 1974.
العالم (محمود أمين)	- توفيق الحكيم المفكّر والفنّان . بيروت. دار القدس . 1975. - الوجه والقناع في مسرحنا العربيّ المعاصر. بيروت. دار الآداب. 1973.
عثمان (أحمد)	- المصادر الكلاسيكيّة لمسرح توفيق الحكيم. بيروت. مكتبة لبنان ناشرون 1993.
عيد (رجاء)	- دراسة في أدب توفيق الحكيم . الإسكندريّة. منشأة المعارف. 1977.
فونتان (جان)	- الموت والانبعاث: قراءة في أدب توفيق الحكيم.نقله إلى العربيّة محمد قوبعة. تونس. الدار التونسية للنشر. 1984.
مصطفى (أحمد إبراهيم)	- توفيق الحكيم : أفكاره وآثاره. القاهرة. مكتبة الآداب. 1952.
مندور(محمد)	- مسرح توفيق الحكيم. القاهرة. دار نهضة مصر. 1966.

2- الكتب (بغير اللسان العربي)

ABUL -NAGA (S.A)	- Les sources françaises du théâtre égyptien. Alger.S.N.E.D.1972.
BEN HALIMA (Hamadi)	- Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain 1914-1960. Tunisie. Publications de l'université de Tunis. 1969
KHOURI Chakib	- Le théâtre arabe de l'absurde. Paris. Nizet. 1978.

3- الدّوريّات

مجلّة الآداب	- بيروت. جويلية 1957. "مسرح توفيق الحكيم الفلسفيّ"
مجلّة عالم الكتاب	- القاهرة. العدد 19، جويلية، أوت، سبتمبر 1988. عدد خاصّ بتوفيق الحكيم.
مجلّة الفكر	- جويلية 1961. "الرمزيّة في مسرح توفيق الحكيم"
مجلّة المسرح	- القاهرة. أوت 1964. "بغماليون بين شو والحكيم"
مجلّة الهلال	- القاهرة. فيفري 1968. عدد خاصّ بتوفيق الحكيم

4- موسوعات رقميّة

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. 9.0	- T. AL- HAKIM - Littérature arabe - Le théâtre dans le monde arabe



التّواصل الشّفويّ

I - التّقدُّمُ العلمي والتّكنولوجي إلى أين ؟

1 - الآلة والإنسان

2 - البحث العلميّ والأخلاق

3 - العلم والخرافة

II - حوار الحضارات

I - التّقدّمُ العلمي والتّكنولوجي إلى أين ؟

1 - الآلة والإنسان

النصّ المنطلق الأوّل :

* يتّفق غالبيّة العلماء والتكنولوجيّون على أنّ العصر الحاليّ يشهد ثلاثة تطوّرات جذريّة في ميدان العلم والتكنولوجيا سوف تترك بصماتها الدائمة على مستقبل هذا العالم الذي نعيش فيه، وتزيد باستمرار في تحقيق سيطرة الإنسان على الطبيعة، وفي فهم جسمه، وفي رفع درجة الرّفاه : التطوّر الأوّل يتعلّق بتكنولوجيا الفضاء، والثّاني يتعلّق بالهندسة البيولوجيّة، والثّالث يتعلّق بهندسة الإلكترونيات.

* يقول أندرو أور في كتابه "فلسفة الصناعيّين": "إنّ التقدّم التكنولوجيّ اختزل مهمّة العامل في ممارسة الرّقابة على الآلة... وقلّص بذلك فرص العمالة"

* إنّ التكنولوجيا الجديدة سوف تؤدّي باستمرار إلى زيادة ثروة النّاس، وإلى سلع أرخص وأكثر وفرة، وإلى وقت فراغ أطول لعامّة النّاس، وإلى عمل أنظف وأكثر أمانا...

* إنّ العامل غدا في منظومة العمل المتسلسل غريبا عن إنتاجه مغتربا عن محيطه الصّناعيّ، فهو يقضّي العمر كلّه مثلا في عمل جزئيّ كتركيب العجلة اليسرى الأماميّة من السيّارة... هو لا يرى في تلك السيّارة سوى العجلة اليسرى.

* كان لاختراع الآلة الكاتبة مثلا دلالة اجتماعيّة، إذ عجّلت بخروج المرأة وتدفّقها على أعمال السّكرتاريّة. والجدير ذكره أنّ إحصاء عام 1881 سجّل وجود 7 آلاف امرأة يعملن في الأعمال الكتابيّة في إنجلترا وويلز. ثمّ ارتفع بحلول العام 1900 إلى 146 ألفا، ولكن وعلى الرّغم من ذلك، كانت بريطانيا متخلّفة عن أمريكا في هذا الصّدد.

* يقدّر منتجو الحواسيب أنّه يمكن الاستغناء عن نسبة من قوّة العمل تتراوح بين الثلث والثلثين نتيجة إدخال طريقة المعالجة الإلكترونيّة للنّصوص.. وستزيد كمّيَة الأوراق المطبوعة بمقدار كبير...

* هناك من يقول إنّ التكنولوجيا الجديدة سوف تؤدّي إلى إحلال الأعمال الشّديدة المهارة محلّ العمل غير الماهر، لكنّ الوقائع التاريخيّة لا تدعم هذه الدعوى، لأنّنا لو أخذنا صناعة كصناعة الأثاث أو صناعة البسكويت، مثلا، للاحظنا أنّ العمالة الماهرة القديمة في أعمال التجارة أو عمليّات خلط البسكويت وعجنه قد حلّت محلّها الآلة الحديثة بينما بقيت العمالة الأقلّ مهارة ذات الطّابع التّكراريّ كما هي.

* يقول المتحمّسون: "على أيّ حال فإنّ التكنولوجيا الجديدة أكثر نظافة وأمنا من الوسائل التقليديّة"

* لقد بدأت التقارير ومشروعات المسح الأكاديميّ تشير إلى أخطار التكنولوجيا الجديدة. فإجهاد العمليّات التكراريّة السريعة جدّا والمملّة جدّا قد زاد في حالات الانهيار العصبيّ عند العاملين. وهناك زيادة في حالات إجهاد العين والعقل وحالات البواسير نتيجة التكنولوجيا...

* إنّ التكنولوجيا ليست بذاتها عدوّة للإنسان، ولكنّ المشكلة هي أنّ التناقض بين الموجود والمنشود يزداد حدّة كلّما حقّقت البشريّة تقدّما تكنولوجيّا جديدا..

* ليس الاختيار بين تكنولوجيا أو لا تكنولوجيا، ليس بين تقدّم أو محافظة، وإنّما الاختيار الحقيقيّ هو بين مجتمع يقوم التقدّم فيه على أساس المصالح الحقيقيّة للإنسان وبين مجتمع يعني التقدّم فيه مصالح رأس المال في المحلّ الأوّل.

* لقد شهد إنتاج الكلمة المطبوعة كوسيلة اتّصال تحوّلات مهمّة جذريّة على مدى القرنين الأخيرين، وهو ما يعادل الابتكارات في أشكال الاتّصال الأخرى القائمة على استغلال الكهرباء. وأسهمت يقينا بنسبة موضوعيّة كبيرة في زيادة حجم المعلومات التي أضحت الآن متاحة دائما لكلّ فرد بفضل التكنولوجيا التي في خدمته.

إنّ تكنولوجيا المعلومات، والتي تشتمل على إعداد برنامج للتحكّم في أجهزة الكمبيوتر، وتخزين كميّات كبيرة من البيانات على شريط أو قرص ممغنط، والتبادل الفوريّ بين شبكات معلومات متباعدة بعضها عن بعض بعدا كبيرا . كلّ هذا تطوّر خلال ثلاثة عقود وتحوّل من مجرّد فضول معرفيّ نظريّ ليصبح شيئا عاديّا شائعا في المجتمعات الصّناعيّة. ويتعيّن النّظر إلى هذا المرفق الخاصّ بالاتّصالات الفوريّة على نطاق العالم باتّساعه، باعتباره الجانب الأهمّ والأكثر إثارة من بين جوانب الثّورة التكنولوجيّة جميعها.

* هناك عبارتان هما "التكنولوجيا البديلة" و"التكنولوجيا الملائمة" تعبّران عن جهود أخرى تهدف إلى توفير قدر من السيطرة على التطوّر التكنولوجيّ. وتُعْنَى التكنولوجيا البديلة بوضع تصوّر لسبل تجنّب الاعتماد على الوقود الأحفوري (الذي يأتي من باطن الأرض) وغيره من الموارد غير المتجدّدة مثل المعادن النّادرة. وذلك باستحداث تقنيات وآلات بديلة. وتهدف التكنولوجيا الملائمة إلى إشاعة التقنيات الملائمة لتنتشر مع تطبيقاتها بين المجتمعات الرّيفيّة الصّغيرة.

* إنّ أخطار الانفجار السّكاني والفناء النوويّ هما أخطر ما ورثناه عن الثّورة التكنولوجيّة التي يتعيّن أن نعايشها.

* إنّ شواهد التطوّر التكنولوجيّ الحديث توضّح أنّنا نحمّل الأرض فوق طاقتها. وبات واضحا أنّ النّوع البشريّ، عن وعي أو عن حمق يستخدم الأدوات التي يسّرتها له التكنولوجيا لانتهاك أمّنا الأرض.

* إنّنا عدنا إلى التكنولوجيا باعتبارها طائفة من الأدوات بين أيدي البشر يحسنون أو يسيئون استخدامها. ونظرا لأنّ هذه الأدوات أصبحت منظومات شديدة التعقيد فقد أصبحت السّيطرة عليها أكثر صعوبة، كما أصبح إمكان إساءة استعمالها أشدّ خطرا ممّا كانت عليه الحال بالنّسبة إلى الأدوات الأنسب، وإن ظلّت الطبيعة الجوهريّة للعلاقة واحدة.

* إنّ إمكان توزّع أدوات الحرب التكنولوجيّة للتدمير الذاتي الشّامل يمثّل سيفا مصلّتا على رقاب النّوع البشريّ، منذ إلقاء أوّل قنبلتين ذرّيّتين انشطاريتين على هيروشيما وناكازاكي في أوت 1945

* إنّ الشيء الأكثر مدعاة للتّشاؤم هو تلك الرّابطة التي تأكّدت بين انبعاثات ثاني أوكسيد الكربون من إحراق الوقود الأحفوري وبين ما بات يُعرف باسم "الاحتباس الحراريّ"... وتألّفت هذه الظّاهرة بفعل العديد من الآثار الجانبيّة الأيكولوجيّة المختلفة والتي تمثّلت في استنفاد طبقة الأوزون المحيطة بالأرض الناجم عن انطلاق غازات الكلورو فلور كربون...

أخذت أفكار "الإنسان والآلة" من : مجلّة العربيّ (الكويتيّة) عدد جويليّة 1981 للدّكتور عبد العظيم أنيس: هذه التكنولوجيا الجديدة إلى أين؟ عالم المعرفة : عدد 259 جويليّة 2000 : الآلة وقوّة السّلطة: تأليف: آر. آيه. بوكانان؛ ترجمة شوقي جلال.

النصّ المنطلق الثّاني :

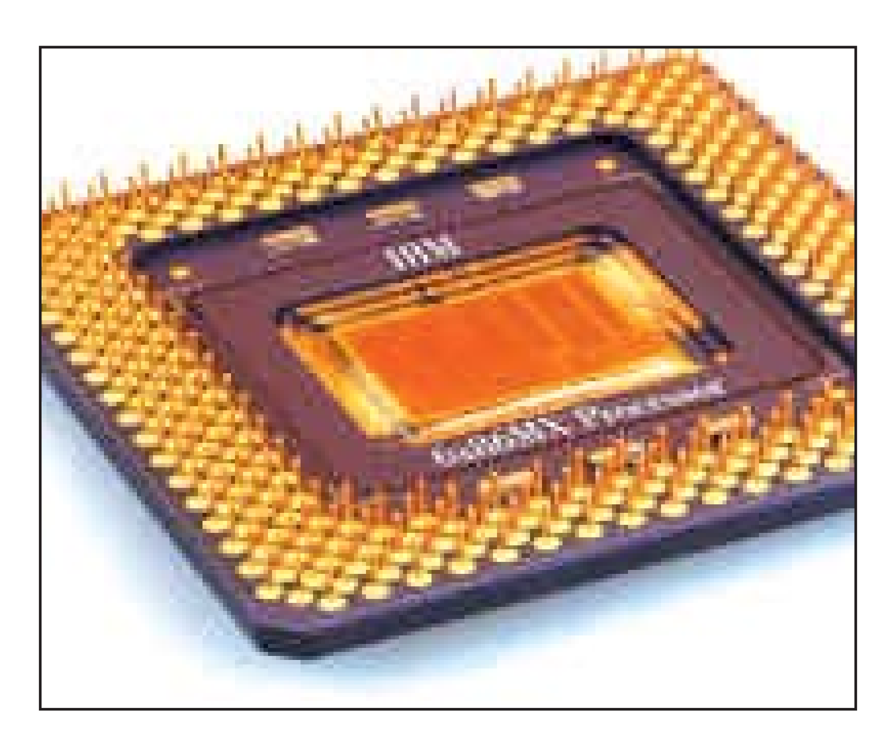


(الآلة تستعبد الإنسان)

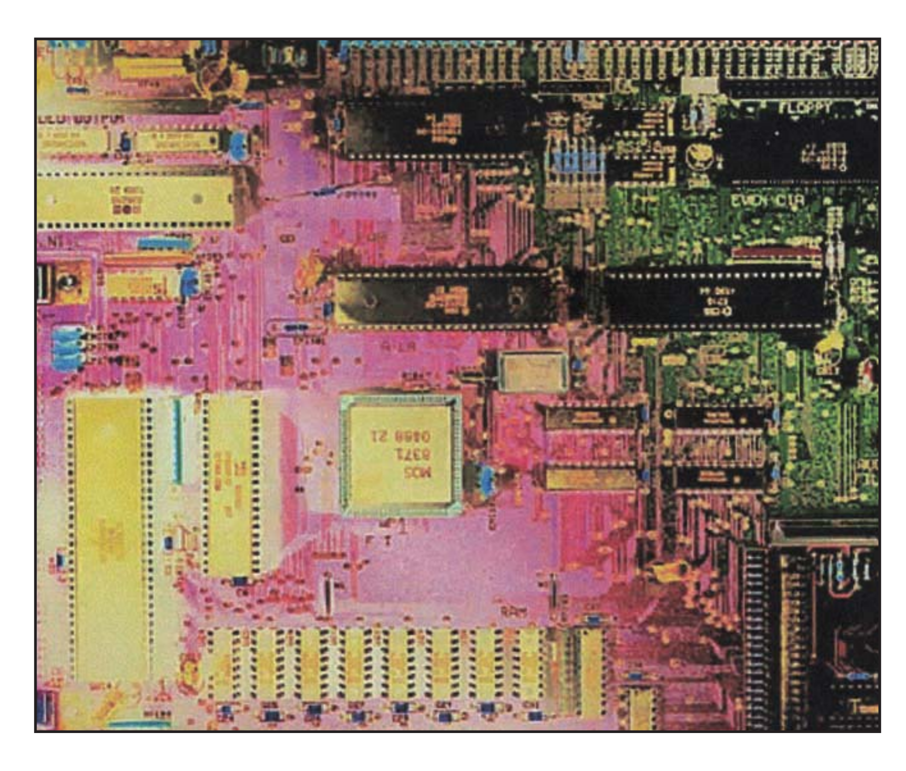
مشهد من فيلم الأزمنة الحديثة لشارلي شابلن



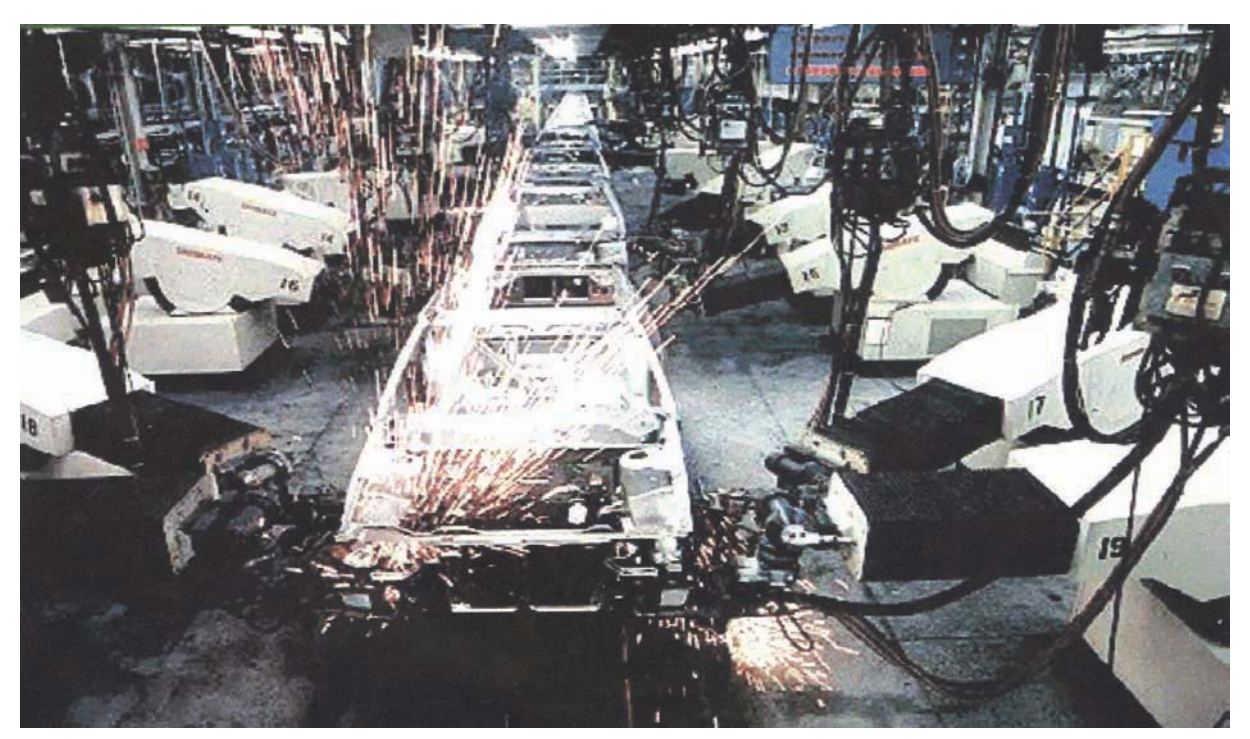
إنّ أعظم آلة اخترعها الإنسان هي آلة الطّباعة



إنّ الثّورة الإلكترونيّة قد دفعت العلم في اتّجاه المجهول



كيف لهذه الرّقاقات الإلكترونيّة أن تختزل قصّة الإنسان مع الآلة ؟



لقد أصبحت بعض قصص الخيال العلميّ حقيقة واقعة فهل سيأتي علينا يوم يستعبدنا فيه الرّوبت أو الرّجل الآلي ؟

الإعـــداد

- اختر من النّقاط الواردة في النصّ المنطلق الأوّل ما يناسب: إيجابيّات الآلة– سلبياتها– ما يؤلّف بينها، وضع تلك الأفكار في جدول محاولا تفسيرها وتدعيمها.
- هل لك أن تبرز ملامح من علاقة الإنسان بالآلة من خلال تدبّرك للصّور الواردة في النصّ المنطلق الثّاني.

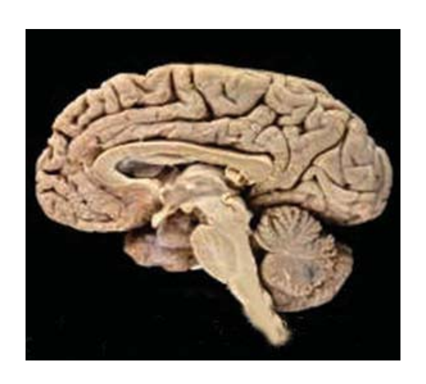
التّواصل

- انطلاقا من النقاط التي اختارها المتعلّمون يوزّع الأستاذ تلاميذه إلى أربعة فرق :
  * متحمّسين للآلة.
  * ناقدين لها.
  * موفّقين، ومولّدين لتصوّر ثالث.
  * مقرّرين
- عرض التقرير النّهائي (ذكر أهمّ نتائج الحوار، وتحديد أهمّ الأخطار التي تهدّد الإنسانيّة، وطرق التوقّي منها...)

التّقـويـم

- قوّم سير الحصّة باعتماد الآتي من المعايير: (عدالة توزيع الكلمة، حسن التقيّد بالزّمن بالنّسبة إلى كلّ متدخّل، احترام الحقّ في اختلاف الآراء..)
- قوّم الحوار الذي دار بينكم باعتماد الآتي من المعايير: (الحرص على سلامة اللّغة، استجابة الحوار إلى تباين المواقف والآراء، تنوّع الحجج المعتمدة في الحوار...)
- قوّم المحتويات، واذكر أهمّ الفوائد المعرفيّة والمنهجيّة والسّلوكيّة التي حصّلتها من التواصل الشفويّ.

2 - البحث العلميّ والأخلاق



والّــذي حَـارَتِ البَـرِيَّـــةُ فِيــهِ   حَـيَــوانٌ مُسْـتَـحْـدَثٌ مِنْ جَـمَـادِ

أبو العلاء المعرّي

النصّ المنطلق الأوّل :

[...] لقد غيّر العلماء طريقة حياتنا تغييرا يفوق في قوّته ما أحدثه فيها نجوم التلفزيون ورجال الدولة و«الجنرالات» من تغيّرات. ولكن ما يعرفه الجمهور عن هؤلاء العلماء لا يتعدّى كثيرا الصّورة الكاريكاتوريّة للعالم النّاسك المتبلّد الإحساس، الذي يكدّ فكره بمسائل عويصة لا يستطيع شرحها إلاّ بتمتمات تستعصي على الفهم. غير أنّ ميداور Peter Medawar حطّم هذه الصّورة المشوّهة إذ قال: « لقد آن الأوان لكي يتخلّى رجل الشارع عن الاعتقاد المضلّل بأنّ البحث العلميّ عمل تنقصه حرارة العاطفة والإثارة، ويخلو من مزايا الخيال، وأنّ العالِم رجل منصرف إلى الاكتشاف، لأنّ البحث العلميّ في أيّ مرحلة من مساره هو مشروع ساحر مثير، بل إنّ الارتقاء في المعرفة الطبيعيّة يتوقّف قبل كلّ شيء على إيجاد منفذ إلى ما يمكن تخيّله وإن لم يزل غير معروف»

وفي العلم، كما في أيّ مسعى آخر، يمكن أن نعثر على قدّيسين ودجّالين، ومحاربين ورهبان، وعباقرة وحمقى، ومستبدّين وعبيد، ومحسنين وبؤساء، ولكن ثمّة سمة يشترك فيها أفضلهم مع كبار الكتّاب والموسيقيين والفنّانين، وهي الإبداع. فعقول النّاس تفضّل السّير في الدّروب المألوفة، أمّا إبداع أيّ شيء جديد كلّ الجدّة فينطوي على قدر هائل من الصّعوبة. ولكن بينما ينحصر الفنّان في إطار أطروحاته الشّخصيّة ومعطيات الثّقافة التي يعيش في وسطها، فإنّ على العالم أن يلتزم بقوانين الطبيعة والحقائق التي يتوصّل إليها زملاؤه.

ولقد قال ونستون تشرشل ما معناه أن «لا حاجة إلى أن تكون مهذّبا في العلم، كلّ ما عليك فيه هو أن تكون على حقّ». إنّ كبار العلماء والفنّانين يشتركون أيضا في سمة أخرى وهي أنّهم ينصرفون بكلّيتهم إلى بحوثهم بكلّ عزم وإخلاص. وعندما سئل نيوتن كيف توصّل إلى استبصاراته الصّائبة أجاب: "إنّني لا أترك المسألة تغيب عن عقلي أبدا».

لن نجني الكثير من تتبّع العالم في جهوده اليوميّة، ولكنّنا نجني الكثير من تقصّي آثار التفاعلات الفذّة بين المعرفة النظريّة والمهارات اليدويّة، وتقصّي النّسيج الذي يجمع بين اللّقاءات الشخصيّة والمشاهدات العرضيّة والمزاج والحالة النّفسيّة، والصّدمات التي تتوالى إلى أن تصنع الاكتشافات.

وعلى الرّغم من ذلك لا يمكن غالبا النّفاذ إلى قفزة العقل الحاسمة، ثمّ إنّه ما يزال هناك ما يُقال بشأن اكتشاف السّبب في أنّ هناك آخرين عميت بصيرتهم عن التقاط ما حاولت الطّبيعة أن تقوله لهم، على الرّغم من أنّهم في الظّاهر كانوا قادرين على ذلك.

إنّ العلم الحقيقيّ يزدهر أكثر ما يزدهر، فيما يشبه البيوت الزّجاجيّة، حيث يمكن لكلّ إنسان أن يرى ما فيها. أمّا حين تُطلى نوافذها بالسّواد كما في الحروب، فتصبح الغلبة للأعشاب الطفيليّة الضّارّة، كذلك يكثر المشعوذون والمهووسون حين تكبت الأصوات النّقديّة.

ضرورة العلم : دراسات في العلم والعلماء
تأليف ماكس بيروتز ترجمة وائل أتاسي والدكتور بسّام معصراني
مراجعة الدكتور عدنان الحمويّ
عالم المعرفة عدد .245 ص ص: 5— 7

الأعـــــلام

– **ماكس بيروتز** : هو أحد أبرز علماء بريطانيا. وقد عمل لسنوات عدّة مديرا لقسم البيولوجيا الجزيْئيّة بمجلس البحوث الطبيّة بجامعة كامبرج. وقد حاز جائزة نوبل في الكيمياء عام 1962 لأبحاثه واكتشافاته في مجال تركيب «الهيموجلوبين» ووظائفه.

– **بيترميداور** : عالم حيوان بريطانيّ من أصل لبنانيّ (1915—1987)، وأحد روّاد علم المناعة في العالم، حاز جائزة نوبل في الطّبّ عام 1960 مشاركة مع (م. بيرنت) تقديرا لبحوثه في زراعة الأعضاء.

النصّ المنطلق الثّاني :



هيروشيما: وصمة عار في جبين العلم أم في جبين الإنسان ؟ «لقد علّمتهم العلم ولم أعلّمهم الأخلاق»



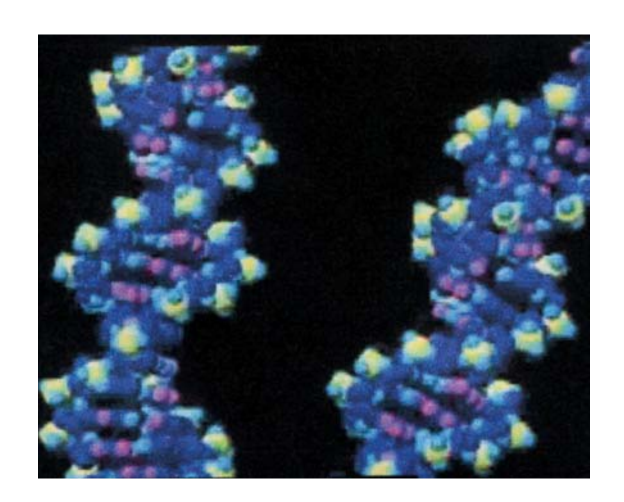
المنظر بديع ولا شكّ، غير أنّه صورة للموت
والدّمار ما صنعها إلاّ جشع الإنسان



المسبر الفضائي "هابل" : العلم يتحدّى المجهول



محطّة الفضاء الدّوليّة : أحلام العيش خارج الأرض



الحامض الرّيبي النّووي (A.D.N) سرّ الإنسان

الإعـــداد

- ابحث في حياة عظماء الإنسانيّة في مجال البحث العلميّ والتكنولوجيّ عمّا يميّز بحوثهم من إبداع وحياتهم من خصوصيّة.
- بيّن- من خلال أمثلة دقيقة- أهميّة البحث العلميّ بالنّسبة إلى الأفراد والمجموعات.

التّواصـــل

* بالعودة إلى نصوص الانطلاق ناقش:
  - الصّورة الحقيقيّة للعَالِم.
  - الصّورة الحقيقيّة للعِلْم.
* قال أوتوهان- لمّا علم أنّ طلاّبه قد ألقوا القنبلة الذريّة على هيروشيما وناكازاكي اليابانيتين-: "إنّها غلطتي لقد علّمتهم العلم ولم أعلّمهم الأخلاق". ما رأيك في هذا الاعتراف؟ هل تجد صورا أخرى من البحوث العلميّة خالفت المقاصد السّاميّة، والمرامي الإنسانيّة؟
* ما هي الشّروط الكفيلة بتوجيه البحث العلميّ دائما إلى خير البشريّة؟

التّقــويـم

- قوّم مشاركتك في الحصّة باعتماد الآتي من المعايير: (مدى استغلالك للإعداد المنزلي في بناء تدخّلاتك، طريقة ترتيب حججك، مدى تحكّمك في الزّمن المُتاح لك للحوار، وجاهة اعتراضاتك على المواقف التي خالفت موقفك، مدى استفادتك من العمل الجماعيّ إعدادا وإنجازا...)
- قوّم الحوار الذي دار بينكم باعتماد الآتي من المعايير: (سلامة اللّغة، احترام آداب الحوار، مدى التحكّم في الحيّز الزّمنيّ المخصّص للحوار...)
- قوّم المحتويات، واذكر أهمّ فائدة حصّلتها من التواصل الشفويّ.

النصّ المنطلق الثّالث :

«العلم وحده هو القادر على حلّ مشكلات الجوع والفقر والمرض والجهل والخرافات والعادات والتّقاليد البالية، والثّروات الآيلة إلى النّضوب، والبلدان الغنيّة التي تتضوّر شعوبها جوعا... وهل هناك من يجرؤ على تجاهل العلم؟ فنحن نلتمس العون منه في كلّ أمر... ولا وجود في المستقبل إلاّ للعلم، ولكلّ من يناصر العلم.»

جواهر لال نهرو(1889—1964)

أوّل رئيس وزراء للهند بعد الاستقلال

[...] أحقّا أنّ البحث العلميّ هو أنبل مساعي العقل البشريّ، ومن معينه ينبع تيّار لا ينقطع أبدا من الاكتشافات الخيّرة، أم أنّه مكنسة ساحرة تهدّدنا جميعا بالفناء؟ وهل أفسد العلم جودة الحياة؟

لكي تتحقّقوا من أنّ قضم آدم لتفّاحة المعرفة كان فيه أعظم فائدة لحوّاء، يكفي أن ترجعوا إلى زمن جدّتكم.[...] كان النّساء في أوروبا القرن التّاسع عشر، وحتّى من الطّبقة الرّاقية، يتلقين القليل من التّعليم، وكان دورهنّ يقتصر على إنجاب الأطفال والشؤون المنزليّة. والكثير منهنّ كنّ يَمُتن بعد الولادة نتيجة لحمّى النّفاس، وهي التهاب يمكن الوقاية منه بطرق صحيّة بسيطة، ممّا جعله اليوم مرضا شبه منسيّ، أمّا فتيات الطبقة العاملة اللّواتي لم يكنّ قادرات على الزّواج فلم يكن لهنّ من مخرج سوى الخدمة المنزليّة...

[...] وقد جعل العلم المجتمع إنسانيّا أكثر بطرق أخرى أيضا، ولم يتمّ ذلك إلاّ بتدرّج شديد، فقد بلغ حرق المشعوذين ذروته في القرن السّابع عشر في زمن جاليلو ونيوتن. وفي القرن الثّامن عشر وبداية التّاسع عشر، كان هناك في إنجلترا ما ينوف على مئتي نوع من الجرائم التي عقوبتها الموت [...] وكان من عادة الدّكتور صمويل جونسون، مؤلّف المعاجم الذي اشتهر بأنّه من كبار مثقّفي القرن الثّامن عشر في أنجلترا، أن يصطحب أصدقاءه في يوم الأحد ليسلّوا أنفسهم بمراقبة المجانين المقيّدين بالسّلاسل في مستشفياتهم.

إنّ ما دفعنا إلى تغيير موقفنا من الآثمين والمصابين بمرض عقليّ هو تركيبة من العلم والتحرّريّة الإنسانيّة، فقد جعلتنا هذه التّركيبة نتساءل: هل الشّنق رادع حقّا؟ وهل في المجنون والعجوز المصابين بالخرف مسّ من الشيطان؟ وما الدّافع إلى الجنون والجريمة؟ حقّا إنّ البلدان التي يحقّ لها أن تفخر بسجونها ومشافي المجانين فيها قليلة، إلاّ أنّ العلم غيّر مواقفنا من سلوك الإنسان، وأحلّ بالتّدريج الرويّة والعقل محلّ القسوة والتحامل والخرافة. وقد نما هذا الاتّجاه نموّا بطيئا، جعله في حاجة إلى أن يُنصح به كلّ جيل جديد، ومن دون ذلك تكون أجسام النّاس وحدها هي التي تنطلق في الصّواريخ، أمّا عقولهم فترتدّ إلى العصور الوسطى.

لقد اعتاد النّاس بسرعة على منجزات العلم التقنيّة، في حين أنّهم يجهلون قوانين هذا العلم وأخلاق البحث العلميّ.

[...] ومع ذلك، ألم نجن من العلم أفضل ما فيه؟ ألم تصبح زيادة النّفقات باستمرار ضروريّة لتحقيق تطوّرات تزداد ضآلتها لأنّها موجّهه في الغالب لخدمة الأطماع والأغراض الشخصيّة، أو لأنّ بعضها قائم أحيانا على المغالطات والسّرقات العلميّة...؟ أليس الإعلان عن إيقاف البحث العلميّ وتسيير الأمور بما لدينا من معرفة، هو الأفضل، فنستفيد عندئذ من المال المتوفّر في تخفيض الضرائب؟

لقد أجرت الصّين هذه التجربة، وأطلقت عليها تعبيرا ملطّفا «الثّورة الثّقافيّة» فكُلِّف العلماء بأعمال مجهدة، وأُقفلت معاهد البحث، أو شُلّ عملها بالمناقشات الأزليّة حول أهدافها السّياسيّة. أمّا الباحثون المستقلّون من العلماء، فقد أُمروا بالتخلّي عن أحلامهم النّرجسيّة، وبأن ينشروا أعمالهم دون ذكر أسمائهم، وأن يُعزوا نجاحهم لقيادة الرّئيس "ماو" الحكيمة.

فماذا كانت النتيجة؟ هل أرجعت الثّورة الثّقافيّة الشّعب الصّينيّ إلى مثل روسّو الأعلى: الانسجام مع الطّبيعة وهو المثل الذي صار الآن مثل العديد من الشّبّان في الغرب ؟ إنّ إبقاء النّاس جميعا طاعمين كاسين، وبصحّة جيّدة، وحماية البلاد من الغزو الأجنبيّ، هما مسألتان لا يمكن أن تُحلاّ من دون العلم، ومن دون البحث العلميّ، والسّبب في ذلك لا يعود فحسب إلى مواجهة مشكلات جديدة تتطلّب الحلّ باستمرار، بل لأنّ المعرفة المتوفّرة لا يمكن تطبيقها بوعي وذكاء من دون العلم ، ولا يمكن صياغتها من دون تدريب علميّ متقدّم، فالعلم وُجد إذن لكي يبقى ولا يمكن أن نرغب في بقائه بعيدا بل يجب الاستفادة منه إلى أقصى حدّ ممكن.

عن ضرورة العلم: دراسات في العلم والعلماء
تأليف ماكس بيروتز ترجمة وائل أتاسي والدكتور بسّام معصراني
مراجعة الدكتور عدنان الحمويّ
عالم المعرفة عدد 245 ماي 1999 ص ص: 9– 14

الإعداد

– ابحث عن بعض المنجزات العلميّة التي غيّرت حياة الإنسان مبيّنا ما صاحبها من جهد لتجاوز الصّعوبات والخيبات.
– تصوّر صحبة مجموعة من زملائك في القسم مشهدا مسرحيّا أو لقاء تلفزيّا تُجرون فيه حوارا مع عالم أو مخترع تثيرون من خلاله أهميّة البحث العلميّ وضرورة العلماء.

التّواصل

* بالعودة إلى النّصّ ناقش:
  – وظيفة البحث العلميّ.
  – ضرورة العلم .
* في النّص جملة من الرّموز استخرجها وأبد رأيك فيها.
* ما رأيك في هذا التّساؤل "أليس الإعلان عن إيقاف البحث العلميّ وتسيير الأمور بما لدينا من معرفة، هو الأفضل، فنستفيد عندئذ من المال المتوفّر في تخفيض الضرائب؟" دعّم رأيك بأمثلة محسوسة.

التّقويم

– قوّم سير هذه الحصّة باعتماد الآتي من المعايير: سير النّقاش، مدى الاستفادة من النصّ المنطلق، طرافة المواقف والحجج...
– قوّم اتّجاهات الحوار في الحصّة (المؤيّدون للأطروحة والمعترضون عليها) وأبد رأيك.
– ما هي الفائدة أو الفوائد التي خرجت بها من هذه الحصّة؟

3 - العلم والخرافة

النصّ المنطلق :

[...] إنّ الدّارس لنشأة المجتمعات البشريّة وأنماط سلوكها وضروب أفكارها، يضع يديه على حصيلة هائلة من الأفكار الغريبة، والتّقاليد المثيرة، ومعظمها- بلا شكّ- قد نبع من تفاعل الإنسان مع البيئة الطّبيعيّة التي يعيش فيها... فلقد رأى الإنسان القديم مثلا من ظواهر الطبيعة أمورا حيّرته أشدّ حيرة، فأثارت مخاوفه، وشحذت خياله، ومن ثَمّ فقد بدأ في استنباط تفسيرات تتلاءم وإدراكه البدائي أو البسيط، ومن هذه التفسيرات الخاطئة للظواهر الكائنة، نبتت الخرافات، وانتشرت الأساطير في كلّ المجتمعات.

إذ ممّا لا شكّ فيه أنّ الإنسان القديم- وحتّى إلى عهد حديث نسبيّا- قد اصطدم بظواهر طبيعيّة وبيولوجيّة وفلكيّة كالتي نراها في عصرنا الحاضر، فرأى رياحا تزمجر، وبرقا يلمع، ورعدا يجلجل، وصواعق تشعل النّيران في الأشجار والغابات فتحرق وتدمّر... والأرض - بين الحين والحين- ترتجف تحت قدميه في زلازل تهزّه هزّا، فتشقّ الأرض وتدمّر الجبال...كلّ هذه الأمور وغيرها، لا ريب في أنّها أفزعته وأخافته، وطبيعيّ أنّه لا يستطيع أن لا يستطيع أن يدرك مغزاها ومعناها كما ندرك نحن ذلك بالعلم في أيّامنا الحاضرة، ومن هنا تجسّدت في خياله الخرافات والأساطير... وسيطرت عليه أوهام شتّى، لكنَّ هذه الأوهام لم تختف حقّا في عصرنا الحاضر... فلكلّ عصر خرافاته... ولكلّ بيئة أساطيرها... والخرافات الحديثة هي -بلا شكّ- نتيجة للأنشطة المختلفة التي يعيش فيها الإنسان الحالي. وقد يكون لهذه الخرافات جذور قديمة، لكنّها اتّخذت نغمة أخرى لتساير عصرنا هذا، وممّا زاد الطّين بلّة أنّ الغالبيّة من أجهزة التثقيف والإعلام ما زالت تروّج للعديد من الخرافات والمزاعم الضّارّة إذ تحاول ربط الدّجل والشّعوذة والظّواهر الشّاذّة بعلومنا الحديثة.

فالذي يتحدّث عن الخرافات، ويرجعها إلى ما يسمّيه بالمعجزات، لا يدرك شيئا من نواميس الكون والحياة. فالمعجزة - في نظره- شيء خارق أو خارج عن المألوف. والمعجزة أيضا-كما وقر في عقول من لا يفقهون - أمر لا يخضع لقانون ولا يسري بناموس... ومن هنا تبدو لهم المعجزة كشيء خارق ومعطّل للنّظم المتقنة البديعة التي يراها رجل العلم في كلّ أمر من أمور هذا الوجود العظيم... ومن أجل هذا لا يرتاح رجل العلم كثيرا لأمور الكرامات والمعجزات التي ينادي بها عامّة النّاس.

صحيح أنّ العلم تجابهه بعض التحدّيات، وصحيح أنّ هناك ظواهر لم يعرف كلّ أسرارها بعد، وصحيح أنّنا لم نصل إلى نهاية المعرفة، وأنّ ما لا ندرك سرّه اليوم قد ندركه غدا، فكلّ شيء يتطوّر ويصقل، والتطوّر يحتاج إلى زمن، وفي كلّ يوم نرى إنجازات علميّة جديدة، ونضيف إلى معارفنا ما

لم تعرفه كلّ الأجيال السّابقة، لكنّ ذلك لا يعني أنّ ما نعجز عن إدراكه الآن، نعيده إلى المعجزة، بل يعني أنّ الوقت لم يحن بعد لإدراكه، لقصور نسبيّ في مفاهيمنا الحاليّة..

لكن ممّا لا شكّ فيه أنّ مثالا واحدا نقدّمه هنا في البداية سيوضّح لنا معنى المعجزة في عرف بعض النّاس، ثمّ رفض هذه المعجزة ذاتها عند غيرهم ممّن يعلمون.

تذكر لنا كتب التّاريخ أو السّيَر أنّ الإمبراطور قسطنطين الأكبر قد اعتنق المسيحيّة بعد أن كان يعاديها عداء شديدا، ويعلن عليها حربا ضارية، وسرّ هذا التحوّل الغريب يرجع إلى «معجزة» رآها رؤية العين في السّماء عام 312 م، إذ انطلق إليه من يخبره أنّ اللّه قد شاء أن يُظهر له المعجزة، ولمّا خرج لينظر إلى حيث أشاروا إليه، رأى الصّليب معلّقا في السّماء، وهو بالفعل قد رآه في طبقات الجوّ العليا، ليس هذا فحسب، بل إنّ الصّليب كان يتحرّك ويتراقص ويضيء أمام عينيه وعيون كلّ من رأوْه، وعندئذ لم يجد بدّا من اعتناق المسيحيّة، وصار من أخلص أنصارها، واتّخذ الصّليب له شعارا، إذ كيف ينكر هذه المعجزة العظيمة وقد رآها رؤية العين؟

لكنّ المراجع العلميّة توضّح لنا حقيقة هذا الأمر الغريب...

فحقيقة هذا الصّليب المضيء المنطلق في السّماء أنّه ظاهرة جويّة تنتج من انعكاس ضوء الشّمس على "نُدَفِ" الثلوج المتساقطة من السّحاب تحت ظروف جويّة خاصّة، بحيث يؤدّي هذا الانعكاس إلى تكوين شريطين ضوئيين متعامدين أمام الشّمس، فيبدوان على هيأة صليب...

والواقع أنّ هناك مئات من الظواهر الطبيعيّة والبيولوجيّة والفيزيائيّة... التي ما زالت تتجلّى للإنسان العادي في وقتنا الحاضر، وهو– لقصور فهمه لهذه الظّواهر– لا يجد أمامه من تفسير مريح ومثير وجَذّابٍ إلاّ أن يرجعها إلى مخلوقات من كواكب أخرى، ويجنح إلى الخيال ويهجر الحقيقة...

ومن الخرافات ما جاء به بعض الكتّاب المسلمين عندما أطنبوا في وصف حال النّخيل عند وفاة الرسول عليه السّلام... وهذا أمر ممّا لا يصحّ أن يتردّى فيه هؤلاء الكتّاب لو تحرّوا الدقّة في دينهم ودنياهم...

إنّهم يحشرون العلم حشرا في هذه الخرافات، ويؤكّدون أنّ العلم قد حقّقها وعجز عن تفسيرها، واضطرّ مرغما إلى الاعتراف بها وتبنّيها. وكلّ هذه ادّعاءات باطلة... إذ العلم منهج عقليّ تجريبيّ واضح، لأنّه يستقي قوّته وصموده من خلال النّظم الطبيعيّة والبيولوجيّة والكونيّة التي يحاول دائما أن يعرف الأسرار الكامنة فيها، ومن خلال هذه المعرفة ندرك أنّ الكون قد جاء بنظم لا يأتيها الباطل ولا يمكن أن تتخلّلها فوضى، إنّما الفوضى قد تنبع من العقول التي تقفز إلى الاستنتاجات قفزا، دون تقصّي الأسباب التي تؤدّي إلى مسبّباتها...

الإنسان الحائر بين العلم والخرافة
تأليف الدكتور عبد المحسن صالح
عالم المعرفة عدد 235 جويلية 1998 ص ص: 7– 14

الأعـــلام

ولد عبد المحسن صالح في بني سويف بمصر، تحصّل على شهادة الدّكتوراه سنة 1957 في علم الكائنات الدّقيقة. عمل أستاذا لعلم الكائنات الدّقيقة بكليّة الهندسة جامعة الاسكندريّة، وهو عضو في عدّة جمعيات علميّة كجمعيّة الميكروبيولوجيا التّطبيقيّة (مصر– ألمانيا). نشر له أكثر من 15 كتابا في تبسيط العلوم، كما نشر له 28 بحثا علميّا متخصّصا معظمها خاصّ بالتلوّث البيئي، وهي منشورة في كبريات الدّوريات العلميّة المتخصّصة المحكّمة في مصر والعراق وألمانيا وبريطانيا والسويد وأمريكا.

الإعـــداد

– ابحث في محيطك، أو في ما تروّجه بعض وسائل الإعلام عن جملة من الخرافات والاعتقادات الخاطئة مبيّنا – انطلاقا ممّا علمت أو سألت أو درست– تفاهتها.
– وجّه رسالة إلى بعض من يدينون بالخرافة تدعوهم إلى نبذها والإقبال على العلم.

التّواصـــل

بالعودة إلى النّصّ ناقش:
– دواعي الخرافة بين القديم والحديث.
– الصّورة الحقيقيّة للمعجزة.
– المنهج العلميّ في مقاومة الخرافات.

التّقـويـم

– قوّم مدى اقتناع زملائك بالعلم بديلا عن الخرافة.
– قوّم مستوى المشاركة في هذه الحصّة.
– قوّم المحتويات واذكر أهمّ فائدة حصّلتها من التواصل الشفويّ.

II - حــوار الحضــارات

1- العرب والأمم الأخرى

* لما جاء العصر العباسيّ وأمعن المسلمون في الحضارة وسادت العناصر غير العربيّة رأى العرب أن حياة الحضارة لا بد أن تستند إلى العلم. فماليّة الدولة تحتاج إلى حساب دقيق وعيشة الحضارة المركّبة تحتاج إلى أدوية مركّبة و علاج مركّب، و متى لجأ الناس إلى نوع أو نوعين من العلوم وأخذوا يعالجونه عن الأمم الأخرى دعاهم الشّغف إلى تعرّف ما عند الأمم المختلفة من العلوم جميعا.

* وفي الحق إنّ المتكلّمين كانوا أكبر عامل من عوامل المزج بين الثقافات المختلفة من نواح متعدّدة فقد كانوا مضطرّين أن يطّلعوا على الأديان الأخرى من مجوسيّة ويهوديّة ونصرانيّة. وكانت اليهوديّة والنصرانيّة قد تسلحت بالفلسفة اليونانيّة والمنطق اليونانيّ فاضطرّ المتكلّمون أن يتسلّحوا بنفس سلاحهم فكانوا أول من أدخل الفلسفة اليونانية في الإسلام... وكانوا صلة بين الفلسفة اليونانيّة والأدب.

أحمد أمين "ضحى الإسلام"

ج 1 – مطبعة الاعتماد –مصر– 1933 ص 265 / 380

* ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها و خلّدت من عجيب حكمتها و دوّنت من أنواع سيرها حتى شاهدنا بها ما غاب عنّا وفتحنا بها كلّ مستغلق كان علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم، لما حَسُنَ حظّنا من الحكمة ولضعف سببنا إلى المعرفة.

الجاحظ : الحيوان –

مكتبة مصطفى بابي الحلبي –مصر 1938 ج 1 ص 85

* إن الفارسيّ ليس في فطرته ولا عادته ولا منشئه أن يعترف بفضل العربيّ ولا في جبلّة العربيّ وديدنه أن يقرّ بفضل الفارسيّ وكذلك الهنديّ والروميّ والتركيّ ... وبعد، فاعتبار الفضل والشرف موقوف على ما خصّ به قوم دون قوم في أيّام النشأة بالاختبار للجيّد والرّديء ، والرأي الصّائب والفائل والنظر في الأوّل والآخر. وإذا وقف الأمر على هذا فلكلّ أمّة فضائل ورذائل، ولكلّ قوم محاسن و مساوٍ، ولكلّ طائفة من الناس في صناعتها وحلّها وعقدها كمال وتقصير وهذا يقضي بأن الخيرات والفضائل والشرور والنقائص مفاضة على جميع الخلق مفضوضة بين كلّهم"

أبو حيان التوحيدي "الإمتاع والمؤانسة"

ج 1 دار مكتبة الحياة . بيروت د. ت . ص 73

الإعـــداد

- ابحث في مراجعك عن دلالات الكلمات الآتية: حضارة ، ثقافة ، حوار.
- أعدّ مع أصحابك بحثا حول :
- أهمّ مميزات الحضارات الهنديّة و الفارسيّة و اليونانيّة قديما.
- أسماء مفكّرين و أدباء وعلماء عرب تفاعلوا مع هذه الحضارات وتأثّروا بها .

التّواصـــل

من محاور التواصل انطلاقا من السند ومن البحث :

- مجالات التفاعل بين العرب قديما وغيرهم من الأمم.
- مواقف بعض المفكّرين العرب من الحضارات الأخرى.
- شروط التفاعل الإيجابيّ بين الحضارات.

التّقـويـم

- قوّم البحث الذي عرضه أصحابك (محتواه، منهجه، طريقة العرض...)
- قوّم مشاركة أصحابك في الحوار (سلامة اللغة، آداب الحوار، تنظيمه..)

2- الحضارة الإسلاميّة حضارة متفتّحة

الواقع أنّه لا أحد، لا في الغرب ولا في الشرق، يستطيع أن يدّعي أنّ الحضارة الإسلاميّة حضارة منغلقة تنحو نحو الصّراع وترفض الأخذ والعطاء وتغلق باب الحوار. فالحضارة الإسلاميّة كانت منذ قيامها وما زالت ملتقى حضارات و ثقافات ونظم قيم. الجميع يعرف أنّ الحضارة العربيّة الإسلاميّة بدأت بدويّة صحراويّة في الجزيرة العربيّة، ولما احتكّت بالحضارة الفارسيّة تبنّت معظم، إن لم نقل جميع، مظاهرها الحضاريّة ؛ ليس فقط على مستوى المأكل والملبس والحياة الأسريّة الخاصّة، بل أيضا على مستوى الأدب والفنّ والتنظيم الاجتماعيّ ونظام الحكم، وذلك إلى درجة أن مؤرّخا ذا نظرة اجتماعيّة للأمور، كآبن خلدون، قد استخلص من ذلك نتيجة عامّة فقال إنّ التقليد في الحياة البشرية ليس دائما وحيد الاتّجاه، فهو لا يكون فقط في صورة تقليد المغلوب للغالب كما هو الشّائع، بل قد يكون أيضا في اتّجاه معاكس وهو تقليد الغالب للمغلوب، و ضرب مثلا لذلك بالعرب الغالبين الذين تباروا في تقليد الفرس المغلوبين! ليس هذا وحسب بل إنّ الحضارة العربيّة الإسلاميّة قد فتحت صدرها لمنافسة ثقافيّة عالميّة، ليس فقط بين العرب والفرس، وهي المنافسة التي تطوّرت إلى ما عرف تاريخيّا بحركة الشعوبيّة، بل لقد شجّع جوّ الحوار الثقافيّ الحضاريّ، الذي ساد فيها، المثقّفين الّذين كانوا ذوي ميول يونانيّة إلى إبراز مآثر الحضارة اليونانيّة فدخلوا في حوار تنافسيّ مع المثقّفين ذوي الميول الفارسيّة. وهكذا جرى داخل الحضارة العربيّة الإسلاميّة حوار تنافسيّ بين الثقافتين الفارسيّة واليونانيّة، وهو ما حفز ذوي الثقافة العربيّة والإسلاميّة على الالتحاق بميدان المنافسة فأبرزوا مآثر العرب ومناقب الإسلام مع الاعتراف للحضارات الأخرى بفضلها، ممّا كّرس النسبية في التفكير الحضاريّ في الفكر العربيّ والإسلاميّ وخفّف إلى حدّ كبير من التمركز حول الذّات في هذا الفكر.

هذا الطابع التعدّدي الحواريّ الّذي تتميّز به الحضارة العربيّة الإسلاميّة معروف لدى الغرب، يعرفونه من خلال دراستهم لتاريخهم: هم يعرفون أنّ الحضارة اليونانيّة قد انتقلت إليهم عبر الحضارة العربيّة الإسلاميّة وأنّ معرفتهم بالحضارة الفارسيّة والهنديّة تدين بالكثير للعرب والمسلمين.

محمد عابد الجابري:
"حوار الحضارات: أيّة مصداقية في عالم يحكمه صراع المصالح"
مجلة فكر ونقد– السنة 5 – العدد 44 ديسمبر 2001

الأعـــلام

محمد عابد الجابري : مفكر وباحث معاصر، ولد بالمغرب سنة 1936 متحصل على دكتوراه الدولة في الفلسفة، اهتم في كتاباته بقراءة التراث العربي و شؤون الفكر والسياسة. من مؤلفاته: تكوين العقل العربي– نحن و التراث– إشكاليات الفكر العربي المعاصر– حوار المشرق والمغرب.

الإعـــداد

– ابحث في مراجعك عن أمثلة دقيقة تبيّن تأثّر الحضارة العربيّة قديما بالحضارة الفارسيّة في مختلف المجالات (السياسة، الثقافة، العلوم...)
– ابحث عن حجج تدعم أطروحة الكاتب.

التّواصـــل

ناقش مع أصدقائك مستندا إلى النصّ:
– مجالات التفاعل والحوار بين الحضارة العربيّة الإسلاميّة وغيرها من الحضارات قديما.
– أهميّة الحوار الحضاريّ وإيجابيّاته.
– دواعي التذكير بمقوّمات الحضارة الإسلامية وخصائصهما.

التّقـويـم

– قوّم مشاركتك في الحوار.
– قوّم مشاركة أصحابك في الحوار.
– ما الفوائد التي حصلت لك بعد النقاش؟

3 – صورة أوروبَا في أدب الرّحلة

إنّ الحضارة كلّ متماسك ومنظومة قوامها التفاعل بين جانبيها الماديّ والمعنويّ. ففي الجانب الماديّ العلميّ نجد التنظيمات الاقتصاديّة والعمرانيّة والعلميّة، وفي الجانب المعنويّ نجد التنظيمات السياسيّة والتربويّة والقيم الروحيّة والأخلاقيّة وما الحضارة إلا نتيجة التأثّر المتبادل الذي يحدث بين هذين الجانبين.

وقد قام التفكير العربيّ في عصر النهضة على "صدمة الحداثة" التي نشأت عن اطّلاعنا المفاجئ على حضارة الغرب. وأوّل من تلقّى هذه الصّدمة الرحّالة المصلحون الأوائل من العرب. فظهر أدب غزير هو أدب الرحلة في العصور الحديثة. وهذا الأدب يندرج في إطار الرحلة العربيّة القديمة إلا أنّه يختلف عنه من حيث أنّه أدب مُشْكِليّ. فههنا عالم متقدّم يبهر الأبصار والأذهان قياسا إلى ما كانت عليه الأمة الإسلاميّة من تخلّف، إلا أنّه عالم «آخر» إذا فحصناه من منظور الدّين وما يحتّمه من سلوك وقيم وأخلاق.

وبهذا تعتبر رحلات الطهطاوي والشّدياق وأحمد زكي باشا ومحمّد السّنوسي وبيرم الخامس وغيرهم قدحا لشرارة النهضة وتشكّل فكر عربيّ حديث له موقف من أوروبا متعدّد متقلقل. وسوف نحاول أن نتبيّن معالم هذا الموقف من خلال أثرين هما «تخليص الابريز إلى تلخيص باريز» لرفاعة رافع الطهطاوي و«صفوة الاعتبار بمستودع الأمصار والأقطار» لمحمد بيرم الخامس.

صورة أوروبا الباهرة

تتردّد في آثار الرجلين عبارات تنمّ من حيث دلالتها و تركيبها الإنشائيّ عن إعجاب مطلق بالصورة التي تقدّمها لهم أوروبا. إلاّ أنّ أغلب السياقات التي وردت فيها هذه العبارات متعلّقة بالنّاحية الماديّة.

إنّ انبهار الرجلين بالتنظيم السياسيّ الأوروبيّ واضح جليّ. ولعلّه ناشئ عمّا كان يسود البلاد الإسلاميّة من حكم مطلق وغطرسة.

ولقد عبّر الرجلان أيضا عن انبهارهما بما وجداه في أوروبا من تنظيمات اقتصاديّة. فوصفا وسائل النقل و المواصلات وما بلغته من تطوّر يعين على ترويج الصّنائع ويسهِّلُ استيرادها كما يسهّل على النّاس السّفر والتنقّل بما ينشّط الحركة الاقتصاديّة، فتحدّثا عن الطرق الصناعيّة والسّكك الحديديّة والبريد والتليفون بحيث صارت "أوروبا كلّها كأنّها بلد واحد في سهولة الانتقال والسّرعة من مملكة إلى أخرى و من بلد إلى آخر".

ويتّصل بهذا الجانب تقدّم العلوم والمخترعات التقنيّة ووفرة المنشآت العلمية والجمعيّات المحرّضة على نشر العلم و المعرفة والابتكار وما نتج عن ذلك من تقدم علميّ وتقنيّ. كما أثار انتباه الرجلين تطوّر الصناعة وإتقانها فأشار بيرم إلى ظاهرة اجتماعية ناتجة عن ازدهار الصّناعة هي بداية ظهور مجتمع الاستهلاك. وعلى هذا النحو تبدو لنا أوروبا في صورة مشرقة عبّر عنها بيرم خير تعبير إذ وصف باريس فقال: "باريس وما أدراك ما باريس، هي نزهة الدّنيا وبستان العالم الأرضيّ وأعجوبة الزّمان".



برج إيفيل بباريس

صورة أوروبا المُنَفرة

تتكرّر في أثري الرجلين طريقة قياسية تحمل فيها الحضارة الأوروبيّة على المثال الإسلاميّ كما حدّده الشرع قرآنا وسنّةً وفقهًا، فإذا بهذه الصورة قاتمة منفرة. من ذلك أننا نلقَى عند الطهطاوي عبارات مثل «ومن خصالهم الرديئة» «وبالجملة فهذه المدينة كباقي مدن فرنسا مشحونة بكثير من الفواحش والبدع و الضلالات» وإذا أمعنّا النظر وجدنا أن مدار هذه الصورة المنفّرة لأوروبا على أمرين : أوّلهما المعتقد الدينيّ، وثانيهما السلوك الأخلاقيّ.

فمن حيث المعتقد الدينيّ يعتبر الطهطاوي أوروبّا «بلاد كفر» ويقول إن الأوروبيّين على تقدمهم العلمي «لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم ولم يسلكوا سبيل النجاة ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق».

وأمّا من حيث السّلوك الأخلاقيّ فقد تحدّث الرجلان عن المرأة والمأكل. ولعلّ قضيّة المرأة في الغرب قد أثارت اهتمامهما أكثر من أية قضيّة أخرى. فالطهطاوي ينكر على الأوروبيّين انحطاط نسائهم الأخلاقيّ فيقول: «ومن خصالهم الرديئة قلّة عفاف كثير من نسائهم».

وعلى هذا النّحو يتّضح لنا أنّ موقف الرجلين من أوروبّا قائم على الازدواج و التأرجح بين الإعجاب والنفور. ولعلّ ذلك ناشئ أصلا عن الانتقائيّة التي حكمت تفكيرهما و جعلتهما يفصلان أحيانا بين ظواهر يصعب الفصل بينهما. فهذا العقل المعتقد "في التحسين والتقبيح" والمؤدّي إلى الإيمان بتفويق العالم على النّبي وإنكار القضاء والقدر، هذا العقل الذي يدين نتائجه الاعتقاديّة والأخلاقيّة كل من الرّجلين، إنما هو نفسه العقل الذي شرّع القوانين السياسية وأفاض بالعلم والمخترعات والمنجزات الاقتصاديّة والطبّية على أوروبّا.

لقد أدرك الرجلان الصّلة القائمة بين القوانين الوضعية من تقييد للحكم وإطلاق للحريّة الشخصيّة وإقرار للمساواة وبين ما أحرزته أوروبا من تقدّم ماديّ وعلميّ. إلاّ أنّهما لم ينتبها إلى ما بين التحرّر السياسيّ والتحرّر الأخلاقيّ من روابط. لهذا وجدنا حيرة باهظة في الحكم على هذه المدنيّة الغربيّة عبّر عنها الطهطاوي بقوله في باريس:

"أيُوجَـــدُ مِثْـلُ باريسٍ ديَـــارٌ شُمُوسُ العِلْمِ فِيهَا لاَ تَغِـيـبُ

وَ لَيْلُ الكُفْـرِ لَيْـسَ لَـهُ صَبَـاحٌ أَما هَذَا وَحقِّكُمُ عَجِيـبُ؟"

إنّنا لنجد في هذين البيتين صورة واضحة بيّنة للتّفكير العربيّ في عصر النهضة من حيث موقفه من الغرب، إذ يتوخّى كثير من المفكّرين الازدواجيّة نفسها التي تقوم على التّوفيق و المصالحة.

محمد القاضي / عبدالله صولة
الفكر الإصلاحي عند العرب في عصر النهضة
دار الجنوب للنشر 1992 ص 39 — 50

الإعــداد

- ابحث في مراجعك عن تعريف برفاعة رافع الطهطاوي ومحمد بيرم الخامس.
- أعدّ مع رفاقك مشهدا مسرحيّا مستوحى من النصّ يكون بطله الطهطاوي ومحمد بيرم الخامس يتحاوران فيه حول أوروبا وكيفية التعامل مع حضارة الغرب.

التّواصــــل

من محاور النقاش :

- مفهوم الحضارة ومقوّماتها
- دواعي الإعجاب بحضارة الغرب لدى مفكرّي النّهضة.
- دواعي النّفور من حضارة الغرب لديهم.
- ازدواجية موقف مفكري النهضة و نقاط الضعف في هذا الموقف.

التّقــويـم

- قوّم المشهد المسرحي المستوحى من النصّ. (طريقة العرض و التشخيص سلامة اللغة– صلة المشهد بنصّ السند– حسن توظيف الفضاء ...
- أبد رأيك في أهمّ المواقف المعروضة في الحوار.

4 - الحوار والمعرفة

* إن المعرفة أوّل شروط سلامة العلاقة بالذات والآخر، وأول مقتضيات كلّ حوار ممكن، وهو ما يستدعي، أول ما يستدعي نظاما تربويّا محكم الأسس، مفتوح الآفاق، لا تنفصل فيه التربيّة على الاعتزاز بالنفس و الولاء للوطن عن التربية على إرادة الالتحام بالقيم الكونيّة، ولا تنمية الذات عن المشاركة في تحقيق أحلام الإنسانيّة، في أن يكون غدها أفضل من يومها، فلا استبداد بالرأي ولا ادّعاء للفوز بالحقيقة المطلقة، وإنّما هو الاعتدال في الحكم، والوسطيّة في الاعتقاد والتسامح فيما يختلف فيه البشر، والأخذ بما يجمعون عليه، في غير تضحية بالمبادئ ولا تفريط في المصالح.

* كيف السبيل إلى معرفة أنفسنا وإلى معرفة الغير، ونحن لا نولي اللّغات الأجنبيّة العالميّة ما تستحقّ من الاهتمام، بحيث نحرم أنفسنا من الاطّلاع على حضارات غيرنا وآدابه وقيمه فضلا عن مسايرة إنتاجات الفكر الإنسانيّ الحديث؟

* إنّ جهودنا في الترجمة على غاية من التواضع فنحن لا نترجم سنويّا إلا ما يقارب خُمُسَ ما تترجمه اليونان وحدها على سبيل المثال. و إذا صحّت بعض التقييمات فإنّ ما ترجمناه، منذ العصر العبّاسيّ حتى اليوم، لا يكاد يزيد على ما تترجمه إسبانيا وحدها في عام واحد، بصرف النّظر مرّة أخرى عمّا نترجم وقيمة الترجمة ذاتها، وتلك أيضا مسألة جديرة بإمعان النّظر حتّى تصير الأمور فيها إلى حقائقها.

* إنّنا أقلّ النّاس حرصا على معرفة الأديان الأخرى، حتّى السماويّة منها، ذلك أنّنا لم نزل نخلط بين الالتزام الإيمانيّ و المقاربة العلميّة. فالدّين عند اللّه الإسلام ولا ريب. ولكنّ ذلك المبدأ العقديّ الراسخ في ضمائرنا ووجداننا لا يجب أن يحول ثقافيّا دون التعرّف على معتقدات الآخرين من غير حكم مسبق لهم أو عليهم. فمركزيّة الأنا متى سيطرت على الأذهان تصبح عائقا معرفيّا عندنا كما عند غيرنا، وهو عائق يحول دون الفهم والتفاهم معا، ويمنع معرفة الأشياء و الاعتراف بالآخر في وقت واحد.

* إنّ جهلنا بالآخر أعمق في بعض الحالات من جهل الآخر بنا. و لعلّ شرّ ما يمكن أن يصيب الأمم أن تغرق في الجهل بذاتها و بغيرها و في رضى عن النفس يمنع بدوره النقد الذاتيّ، لذلك كان من أوكد واجباتنا اليوم مراجعة النفس حتّى نحزم أمرنا، عسانا نهتدي إلى سبيل النجاة، ولا سيّما أنّ ما ينتظرنا قد يكون أشدّ مرارة ممّا شهدنا. فنقد الذّات هو المدخل لنقد الآخرين.

* كيف لنا أن نردّ كيد الكائدين، لا سيّما في بعض وسائل الإعلام العالميّة، الغربيّ أو الأمريكيّ منها، إذا واصل البعض منّا مدّها كلّ يوم بما يدعم مواقفها العنصريّة، ويكرّس نمطيّة صورة العربيّ كما يُرَوِّجون لها: ذلك المتخلّف و المسلم المنغلق. فضلا عمّا انضاف مؤخّرا إلى ذلك كلّه، من رؤية للعربيّ المسلم المتآمر على أمن الآمنين، المستعدّ دوما بحكم ما خضع له من غسيل دماغ، لأن يُقْدِمَ على هدم الحضارة و كسْر النظم الديمقراطيّة.

* إنّ الآلة الإعلاميّة ومواقع الإنتاج السينمائيّ والإبداع الفنيّ في الغرب التي سُخِّرت أمس بِدَهَاءٍ لا حدّ له لتقويض المعسكر الشرقيّ ستُوجَّه عمّا قريب، إن لم تكن قد شرعت بعد وربّما بوسائل أكثر تطوّرا، إلى مواجهة العرب والمسلمين.

المنجي بوسنينة : "حوار الحضارات والتضامن الدّولي"
ص 229—227 أعمال الندوة الفكرية العالمية
جمعية البرلمانيين التونسيين 2002 تونس.

الإعـــداد

– ابحث عن صور و مقالات تجلو صورة العربي في وسائل الإعلام الغربية (الصحف– المجلات – البرامج التلفزية – الانترنيت)
– قارن بين هذه الصورة وما جاء في نص الانطلاق.

التّواصـــل

ناقش مع زملائك :
– عوائق الحوار بين الحضارات.
– مقوّمات الحوار بين الحضارات وشروطه.
– صورة العربي في وسائل الإعلام الغربية: خصائصها ودلالاتها.

التّقـويـم

– قوّم مشاركتك في الحوار.
– قوّم طريقة المشاركة في الحوار (اللغة – آداب الحوار – التخطيط والتنظيم ..)
– ما الفوائد التي حصّلتها من هذا التواصل الشفوي؟

الحوار والهيمنة

قبيلة بدائيّة في غابات الأمازون ومع ذلك فقد غزتها حضارة الغرب





هل تكون الرّياضة والفنون مدخلا لحوار الحضارات ؟

5 - حوار الحضارات وتوازن المصالح

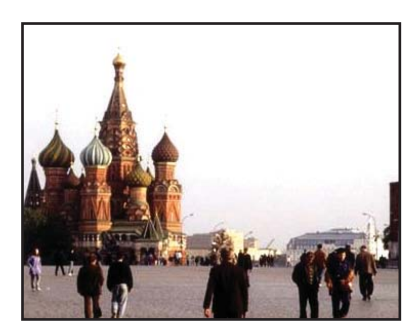
* «حوار الحضارات» شعار يمكن أن يكون غير بريء، وهو في جميع الأحوال مفعم بالغموض والالتباس. وفيما يخصّني شخصيّا أعتقد أنّه من الواجب تسمية الأمور بأسمائها الحقيقية. إنّ جوهر القضيّة المطروحة بالنسبة لعلاقة الغرب بالعرب والمسلمين هو "المصالح" : مصالح الغرب، وفي مقدّمتها النفط والسّوق العربيّة الخ ... إنّه من الطبيعيّ جدّا أن يشعر الغرب بأنّ أيّ تقدّم يحقّقه العرب والمسلمون سيكون على حسابه، لأنّ مصالحه في بلاد العرب والإسلام تقتضي ذلك، وهذا مفهوم. ولكن يجب أيضا أن يكون مفهوما أنّ العرب والمسلمين، لا يستطيعون، في الظرف الراهن على الأقلّ، تحقيق التقدّم بدون التعامل مع الغرب. إنّ النفط في بلاد العرب والإسلام سيبقى شيئا لا قيمة له إذا لم يشتره الغرب، وكذلك الشأن في الموادّ الأوليّة الأخرى كالمعادن والفسفاط، وكذلك الفواكه والحمضيات ومعظم المصنوعات الموجّهة إلى البلدان الغربية. وإذا أضفنا إلى ذلك عائدات السياحة وتحويلات العمّال المهاجرين أدركنا مدى التداخل بين مصالح الغرب ومصالح العالم الثّالث.

* والمشكلة الحقيقية القائمة بين الغرب وأقطار العالم الثالث هي عدم التوازن في تبادل المصالح. ذلك أنّ العلاقة القائمة الآن بين الغرب من جهة والعرب والمسلمين والعالم الثالث كلّه من جهة أخرى هي من جنس علاقة السيّد بالعبد: السيّد يستغلّ العبد وهو يحتاج إليه إذ يتوقّف عليه كثير من شؤونه، والعبد يعاني من السيّد ولكنّه هو الآخر محتاج إليه. وبما أنّ تغيير هذه العلاقة لم يعد ممكنا عن طريق "ثورة العبيد"، نظرا لطابع المرحلة التي تحكمها العولمة والتي تمكّن الغرب من وسائل الدعاية والتمويه فضلا عن وسائل الدّمار فإنّ ما تسمح به الظروف الآن هو العمل على تحقيق نوع من "توازن المصالح" يحدّ من هيمنة "السيّد" وغلوائه، وذلك باللجوء إلى أسلوب في النضال من النوع الذي تمارسه "نقابات العمال". وهذا النوع من النضال يتطلّب قيام تضامن بين دول العالم الثالث، أو بين مجموعاته الإقليمية.

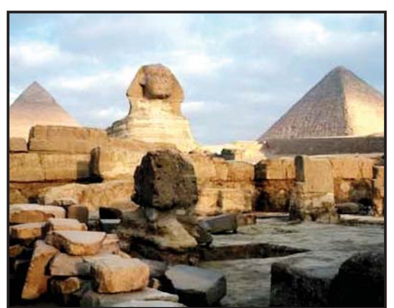
* هناك جانب آخر في علاقة العرب والمسلمين بالغرب يجب أن يخضع هو الآخر لمبدأ "توازن المصالح"، وهو الجانب الذي يمكن أن يعطي لعبارة "حوار الحضارات" مضمونا إيجابيّا واضحا غير ملتبس، إنّه الجانب الثقافيّ. لقد أشرنا إلى ذلك الحضور القويّ للغات الغرب وثقافته في مدارسنا وجامعاتنا. فلماذا لا يكون هناك حضور مماثل أو مقارب للغتنا وثقافتنا في مدارس الغرب وجامعاته؟ إنّه إذا حدث هذا أمكن تدشين عهد جديد فعلا من "حوار الحضارات"، الحوار الّذي سيتعرف من خلاله كل طرف على حقيقة صورة الآخر. والغريب في الأمر عندنا أن كثيرا من مثقّفينا الّذين لهم اتّصال ووصال مع الثقافة الغربيّة لا يفتأون ينادون بـ"ضرورة معرفة الآخر" الغرب! حبّذا لو اتّجهوا الآن إلى الغرب نفسه ينادون فيه بضرورة معرفة "الآخر" العربيّ والمسلم على حقيقته لا كما تقدّمه لهم وسائل الإعلام التي توجّهها جهات مغرضة.

* إذن لنختم بالقول: يجب النضال من أجل توازن المصالح، في الاقتصاد والتجارة كما في اللّغات والثقافات.

محمد عابد الجابري : "حوار الحضارات: أيّة مصداقيّة..."
مجلة فكر ونقد– السنة 5 – العدد 44. ديسمبر 2001



السّاحة الحمراء بموسكو



أهرام الجيزة بمصر



ساعة بيڤ بان بلندن



تمثال الحريّة بنيويورك



سور الصّين العظيم

الإعــداد

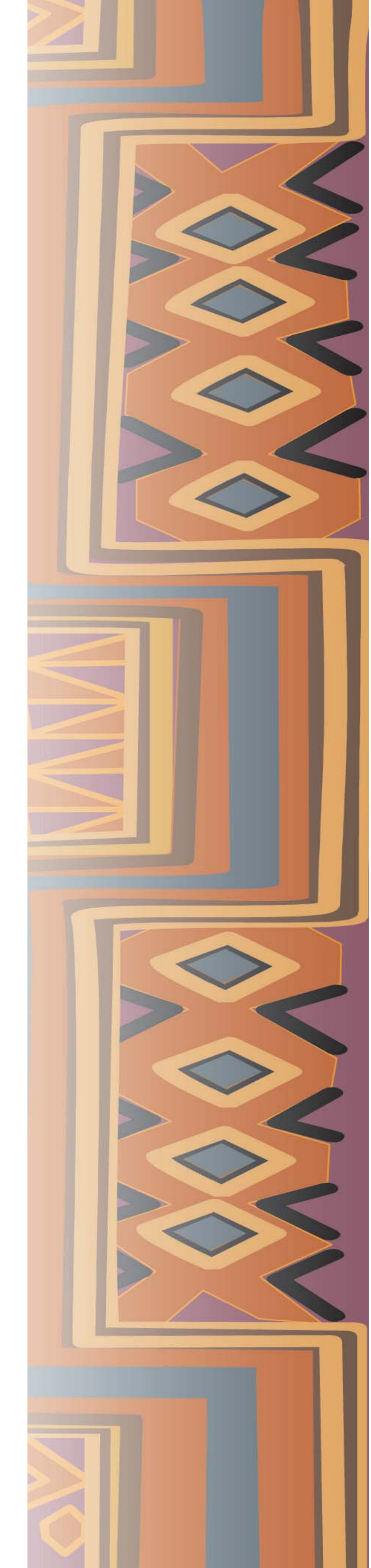
– ارسم صورة مستوحاة من النصّ عن علاقة الغرب بالعالم الثالث.
– يمكن التوزع إلى فرق حسب موقفها من أطروحة الكاتب:
  * فريق يؤيّد جلّ مواقف الكاتب.
  * فريق يعارض جلّ مواقف الكاتب.
  * فريق يختلف مع الكاتب جزئيا.
– يختار كل فريق ما يراه مناسبا من الحجج لدعم موقفه.

التّواصــل

من محاور النقاش:
– مفهوم «حوار الحضارات» بين الوضوح والغموض
– دواعي الحوار بين الغرب وأقطار العالم الثالث.
– واقع العلاقة بين العرب والغرب و آفاقها.
– الدعوة إلى توازن المصالح كبديل لحوار الحضارات.

التّقــويـم

– قوّم سير الدرس (التمشيات المعتمدة للتواصل)
– قوّم عمل كلّ فريق ومدى نجاحه في الدفاع عن موقفه.
– قوّم الفوائد الحاصلة.



ورقات لغويّة

دلالات الصيغ الصرفيّة

- الجذر والصيغ والأوزان
- صيغ الأفعال المزيدة
- دلالات بعض الصيغ

1- الجذر والصيغة والوزن

1-1 الجذر

**** تذكّر واعرف**

- (ش) و(ع) و(ر) يمكن أن نشتقّ من هذه الحروف مجموعة من الكلمات منها: شَعُر، شاعِرٌ، شُعورٌ، شاعريّ، شَعْرٌ، شُوَيْعِرٌ، شَعِير... ممّا يفسّر ما تسمح به الحروف الأصول من اختزال، وما تؤكّده طاقة الاشتقاق من توسّع... بل إنّنا لو قلّبنا تلك الحروف لعثرنا على كلمات أخرى مثل: شَرْعٌ، وشَارِعٌ...
- «شاعر، شارع، عارش، راعش» : تشترك الكلمات السّابقة في نوع الحروف وعددها لكنّ معنى هذه الكلمات مختلف، **وأهمّ سبب يجعلها مختلفة هو ترتيب تلك الحروف الأصول**.: (ش، ع،ر)، (ش،ر، ع)، (ع،ر،ش)، (ر، ع،ش) ممّا يجعلها كلمات من جذور مختلفة.
- «شاعر، أشعار، شعار» : كلمات **تشترك في الحروف الأصول وفي ترتيبها** :(ش، ع، ر). ممّا يجعلها كلمات من جذر واحد (ش، ع،ر). تسمّى الحروف المكوّنة للكلمات السّابقة **جذرا**.

الجذر هو الأصل الذي نشتقّ منه الكلمة.

← يُكتَبُ الجذر حروفا منفصلة دون حركات (أو حروفا وليس أصواتا) فجذر ثِقَة مثلا (و،ث،ق).

← يلازم معنى الجذر جميع الكلمات التي تشتقّ منه مثل معنى الشّعور في شاعر وشعور ، ومعاني

← الجذور تتحدّد بالمواضعة.

**** لاحظ واستنتج**

قال يوسف الشّاروني في «شكوى الموظّف الفصيح» :

«مِنْ مَظاهِرِ التقدّم أَنْ تكونَ مصْلحةُ الفرْدِ جُزْءًا مِنْ مَصْلحةِ المجموعةِ وألاّ تُخالفَ مصلحةُ المَجْمُوعَةِ مصلحةَ الفرْد. فكلّما اَتّسعتْ الهوّةُ بين المصلحتيْن تخلّفَ المُجْتَمَعُ ودَبّ الوهنُ في مفاصله. فلا تتغَلْغَلُ الانحرافاتُ إلاّ حين يضعُ الفردُ مصالحَه الضيّقة فوْقَ مصالح المَجْمُوعَةِ. ويتجلّى هذا الانْفصامُ أكثرَ ما يتجلّى في عدمِ احترامِ القوانينِ وإرادةِ الخروجِ عليها. فهذا لممّا يُفْضي إلى سيادةِ قانونِ الغاب...»

نلاحظ انطلاقا من النّصّ أنّ :

- الجذور تختلف وتتعدّد باختلاف نوع الحروف الأصول التي تكوّنها : جذر سالم : [مظاهر (ظ،ه،ر)..] وجذر غير سالم (مضعّف[(د،ب،ب)] ، و(مهموز[(ج،ز،ء)]، ومعتلّ[(ج،ل،و)])، وعددها: جذور ثلاثيّة (و، ض، ع)؛ وجذور رباعيّة (غ، ل، غ،ل).
- قد لا يبرز في الصّيغ الفعليّة المشتقّة من جذور معتلّة حرفا العلّة (و،ي)، ولمعرفة الجذر يمكن العودة إلى المضارع : قال – يقُولُ (ق،و،ل)؛ سرت – أسِيرُ(س،ي،ر)؛ أو المصدر: (خاف يخاف، خوْفًا)...

**** حللّ وطبّق**

- اذكر جذور الكلمات المسطّرة التاليّة ونوعها: ازدان، «كاد دمنة لشتربة عند الأسدس، كاد القطار يصل..، دعة، صلة، انتعاشة، انتثر، اندثر.
- استخرج من نصّ يوسف الشّاروني– المذكور في [شكوى الموظّف الفصيح] – الجذور المعتلّة، وبوّبها بحسب حرفي العلّة، وحاول أن تشتقّ منها كلمات أخرى.

2-1 الوزن (الميزان)

**** تذكّر واعرف**

– تكوّن الحروف والحركات حين تتركّب في ما بينها مقاطع صوتيّة [المقاطع الأساسيّة في اللّغة العربيّة ثلاثة: [حرف + حركة قصيرة (كَ)] / [حرف+ حركة طويلة: (لا)] / [حرف + حركة قصيرة + حرف: (لَمْ)].

– تكوّن مجموعة من المقاطع مرتّبة ترتيبا ثابتا الوزن الذي توزن به الأفعال والأسماء: فاعَلَ (صالح، راجع، سامَح..)، فَاعِلٌ (صالحٌ، راجعٌ، سامحٌ..)...

– تسمّى الحروف التي توزن بها الكلمات الميزان الصرفيّ، وهي فـ (فاء الكلمة)، ع (عين الكلمة)، ل (لام الكلمة) :

ا	ن	ت	ث	ر
ا	ف	ت	ع	ل

ن	ث	ر
ف	ع	ل

**** لاحظ واستنتج**

قال جبران في «دمعة وابتسامة»:

«ما أكملكِ أيّتها الأرضُ وما أسناكِ. لقد سرْتُ في سُهولكِ وصعدتُ على جبالك، وهبطتُ إلى أوديتك، وتسلّقتُ صخورَك، ودخلتُ كهوفَك فعرفت حِلْمَكِ في السّهلِ، وأنفَتك على الجبل، وهدوءَكِ في الوادي، وعزْمَكِ في الصّخرِ، وتكتّمَكِ في الكهْفِ...»

نلاحظ انطلاقا من النّصّ أنّ :

– الأوزانَ تختلف وتتعدّد باختلاف المقاطع ونوع حركاتها وعددها (سُهول، جبال، أودية، سهل، جبل، الوادي...).

– تجتمع الكلمات [الأفعال + الأسماء] في مجموعات، تشترك في ما بينها في الأوزان : [سهول، صخور، كهوف.. تشترك في وزن فُعُولٌ / سهْلُ– صخْرٌ– كَهْفٌ تشترك في وزن فَعْلٌ ..]

– في اللّغة العربيّة أوزان عديدة، وتختصّ بعض الأوزان بالمشتقّات الإسميّة مثل: [« فِعْلٌ: حِلْمٌ « للدّلالة عادة على المصْدر...]، في حين يختصّ بعضُها الآخر بالمشتقّات الفعليّة مثل : [« فعَلَ : دخَلَ، فعِلَ: صعِدَ– تفعّل : تسلّق...]

**** حلّل وطبّق**

– قدّم لكلّ كلمة من الكلمات التالية ثلاث كلمات تشترك معها في الوزن:

الأرض– أسناك– قال– سِرْتُ– الوادي– ثقة– أغنية

– استخرج أوزان الكلمات المسطّرة في نصّ إيليا أبي ماضي وردُّهَا إلى جذورها :

كُنْ **بَلْسَمًا** إنْ صارَ دَهْرُكَ **أرْقَمَـا** ... وَحَلاَوَةً إنْ صارَ **غَيْرُكَ** **عَلْقَمـا**

إنَّ الحياةَ حَبَتْكَ كُلَّ **كُنُوزِهـا** ... لا تَبْخَلَنَّ على الحياةِ بِبَعْضِ مـا..

أَحْسِنْ وإنْ لَمْ **تجْزَ** حتّى **بالثّنـا** ... أيَّ **الجَزاءِ** **الغَيْثُ** يَبْغي إنْ **همـى** ؟

3-1 الصـــيغة

**** تذكّر واعرف**

- تتولّد عن الجذور بواسطة الاشتقاق(وهو تكوين كلمة[اسم- فعل] انطلاقا من جذر على وزن من الأوزان) كلمات مختلفة الصّيغ: أفعال (في صيغ مختلفة فَعَلَ، فاعَلَ، أَفْعَلَ، اسْتَفْعَلَ)؛ مصادر، أسماء فاعلين ومفعولين، صيغ مبالغة...
- الصيغ هي أشكال متباينة تكون عليها الكلمات(أفعال-أسماء) للتعبير عن مجموعة من المعاني مثل:

* **الأفعال** :وتدلّ صيغها المختلفة على معان متباينة: - فاعَلَ :جاوَرَ(المشاركة)/
  - اسْتَفْعَلَ : استعطى (طلب العطاء)...

* **الأسماء** : - المصدر: وهو صيغة تدلّ اشتقاقيًا على معنى الحدث. وهو معنى صرفيّ اشتقاقيّ موجود في جميع الكلمات التي على صيغة المصدر فالكلمات(سَفَر، جُلُوسٌ، كِتابة، انطلاق) تشترك جميعها في معنى الدلالة على الحدث.
  - اسم المفعول : اسم يدلّ على الحدث والذي وقع عليه الحدث، وقد يستعمل للوصف
  - الصفة المشبّهة : تدلّ على صفة الفاعل أو حاله...

← تُفهم دلالة الكلمة المشتقّة من دلالة صيغتها الصّرفيّة ودلالة جذرها.

**** لاحظ واستنتج**

قال أبو القاسم الشّابي :

«كلُّ ما هبَّ وما دبَّ ومـــا	نامَ أو حامَ على هذا الوجـودْ
مِنْ طُيُورٍ وزُهُورٍ وشَـــذًى	وينابيعَ وأغصانٍ تَميــــدْ
وضياءٍ وظلالٍ ودُجًـــــى	وفُصُولٍ وغُيُومٍ ورُعُـــودْ
كلُّها تحْيَا بقلْبي حُــــرّةً	غَضّةَ السِّحْرِ كأَطْفالِ الخُلُودْ»

نلاحظ في النّص :

- أنّه تولّدت عن الاشتقاق مجموعة من الصّيغ منها ما تعلّق بالفعل (صيغ الماضي، وصيغ المضارع)، ومنها ما تعلّق بالاسم (الجموع بصيغه المختلفة، المصادر...).

* استخرجها وبيّن ما أفادته من معان.

**** حلّل وطبّق**

- صغ من الجذور التالية اسماء الفاعلين والمفعولين، والمصادر، وصيغ المبالغة: (ق،و،ل)-(ح،م،ل)- (ء،خ،ذ)، (ص،ف،و)، (و،ش،ي)...
- اكتب فقرة تلخّص فيها نص «أفظِعْ بها من حقيقة» لنجيب محفوظ (خان الخليليّ) [ص 160] موظّفا في ذلك صيغا مختلفة.

2 - الأفعال المزيدة (الصيغ المزيدة)

**** تذكّر واعرف**

قال عليّ محمود طه في قصيدته "ليالي كليوبتره":

هَذه فاتِنَةُ الدّنْيا وحَسْناءُ الزّمانِ

بُعِثَتْ في زَوْرقٍ مُسْتَلْهَمٍ مِنْ كُلِّ فَنِّ

مَرِحِ المِجْدافِ، يَخْتالُ بِحَوْراءَ تُغَنّي:

يا حبيبي هذه لَيْلَةُ حُبّي

آهٍ لَوْ شارَكْتَني أَفْرَاحَ قَلْبي!

في النّصّ مجموعة من الكلمات المشتقّة التي حقّقت صيغا مختلفة نذكر منها: صيغة اسم الفاعل (فاتنة) والصّفة المشبّهة(حسناء) وصيغة اسم المفعول (مستَلْهَمٌ) والمصدر (حُبّ) والفعل(تغنّي/يختال/ شاركتني)... وقد اتّصلت بجذور مختلفة: (ف،ت،ن)–(ح،س،ن)–(ل،ه،م)– (ح، ب،ب)– (غ،ن،ي)– (خ، ت،ل)– (ش،ر،ك)...

بعض تلك الكلمات اتّصلت بالجذر المجرّد (ح،ب،ب)ــ (حُبٌّ) ، و(ف،ت،ن)ــ (فاتن).. وبعضها اتّصل بالجذر المجرّد+ توسعة (عناصر الزيادة)، ومنها (مسْتَلْهَمٌ) يزيادة ثلاثة عناصر:(اسْتَـ)إلى الحروف الأصول فحقّقت الوزن التالي (استفعل) – و(شاركتني) بزيادة عنصر إلى الحروف الأصول (ش،ر،ك) لتحقّق الوزن (فاعلَ).. وهكذا تُلاحظ أنّ اللّغة العربيّة تحتاج إلى عناصر الزّيادة لإكساب الجذور المجرّدة معانيَ جديدة لم تكن فيها، نوضّح بعضها في ما يلي :

*** معاني أفعل :**

– الجعليّة: أركبَ جحا ابنَه دابّةً: أي جعله يركب الدابّة.

– الصّيرورة: أزْهَرَتِ الأشْجارُ: أي صارت مُزْهِرَةً

– الدخول في الشيء: أبْحَرْنا صَباحًا: أي دخَلْنا البحرَ. أسْلَمَ أبوسفيان: أي دخل في الإسلام

*** معاني فعّل:**

– الجعليّة: شُكْرًا لكَ سيّدي.علّمْتَني أُصولَ هذا الفنِّ أي جعلتني أعْلَمُ.

– المبالغة والتّكثير: كَسّرَ الجَرّةَ أي بالغ في كَسْرها – ردَّدَ القَوْلَ أي أكثرَ ترديدَهُ

– الاتّجاه في المكان: شَرّقَ في الأرْض وغرّبَ أي اتّجه في الأرض شرقا وغربا.

– اختصار عبارة : كبّرْتُ وسَبّحْتُ : أي قُلْتُ : اللّهُ أكبر، وسبْحانَ اللّهِ

* **معاني تفعّل :**

– المطاوعة : هَدَّمَ الشَّعْبُ الألْماني جدارَ برلين فتهدّمَ: صار المفعول به في الجملة الاستئنافيّة فاعلا فدلّ الفعل تهدّم على معنى المطاوعة.

– بذل الجهد في القيام بالفعل : تَسَلّقَ المُغَامِرُ جِبالَ الهمالايَا ووصَلَ قمّةَ إفْرَسْت.

– تكرّر وقوع الفعل أو وقوعه تدريجيّا: تَرَشّفَ أبي كَأْسَ الشَّاي: أي شربه رشْفَةً رَشْفَةً.

– انتقال الفاعل إلى صفة جديدة أو حالة: تَجَمّدَ الماءُ أي انتقل من حالة السيلان إلى حالة التجمّد.

– الانتساب إلى مذهب أو دين : – «في حربه ضدّ معاوية سنة 39 هـ، خرجَ على عَلِيٍّ بْنِ أبي طالب مجموعَةٌ منْ جُنُوده، أُطْلقَ عليهم الخوارج، وتَشَيّعتَ لهُ مجموعَةٌ أخرى هم أصحاب مذهب الشيعة المعروف.»

– تَنَصَّرَ الرّجُلُ أي صار نصرانيّا

– الاتّخاذ : توسّدَ المُسَافِرُ ساعِدَه ونام: أي اتّخذ ساعده وسادةً.

** **لاحظ واستنتج**

حدّد الصيغ الفعليّة المزيدة للكلمات المسطّرة في النصّ التالي، واذكر عناصر الزيادة فيها ، وبيّن أثرها في الدّلالة:

«أَنْتَ أخِي وأنَا أُحِبُّكَ. لِماذا إذن تخاصِمُني ؟

لماذا تأْتي بلادي وتحاولُ إخْضاعِي إرْضاءً لأئمَّة يَطْلُبون المَجْدَ بقوْلِكَ والمسرّةَ بمتاعِبِك؟ لماذا تَتْرُكُ رَفيقَتَكَ وصِغارَكَ مُتّبعاً الموْتَ إلى أرْضٍ بَعيدَةٍ مِنْ أجْلِ قُوّادٍ يَبْتَغُون ابْتِياعَ المعالي بدِمائكَ والشّرفِ الرّفيعِ بأحْزانِ والدتِكَ؟ ولكنْ أمِنَ الشّرَفِ الرّفيعِ أنْ يَصْرَعَ الإنْسانُ أخاهُ ؟

(جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة)

** **حللّ وطبّق**

– استخرج الأفعال المزيدة (الموافقة للصّيغ المدروسة) من نصّ "الشّاعر" لجبران مبيّنا معانيها.

– حرّر مقالا صحفيّا تفسّر فيه للعالم أخطار التسلّح والحروب على الجنس البشريّ معتمدا في ذلك حججا من الواقع، مستعملا صيغا مزيدة..

**** تذكّر واعرف**

*** من معاني فاعل:**

– المشاركة: جَالَسْتُهُ، واسْتفدتُ كثيرًا مِنْ مُجَالَسَتِهِ أي شاركته الجلوس. (1)

*** معاني تفاعل:**

– المطاوعة: مَايَلَتِ الرِّيحُ الأغْصَانَ فتمايَلَتْ. صار المفعول به في الجملة الاستئنافيّة فاعلا فدلّ الفعل تمايل على معنى المطاوعة.

– المشاركة: تَرَاسَلَ الصّديقانِ بَعْدَ انْقِطَاعٍ أي تشاركا في إرسال الرسائل؟.

– حصول الفعل بصورة متتالية: تقاطَرَ المَاءُ أي سال الماء قطرة قطرة

– التظاهر: تَمَاوَتَتِ السَّمَكَةُ لتنْجُوَ مِن الصّيّادِ. أي تظاهرت بالموت.

*** معاني افتعل:**

– المطاوعة: احْرَقْتُ الحَطَبَ فاحْتَرَقَ. صار المفعول به في الجملة الاستئنافيّة فاعلا فدلّ الفعل احترق على معنى المطاوعة.

– المشاركة: اقْتَتَلَ الجَيْشَان أي تشاركتا في القَتْل.

– القيام بالفعل تلقائيّا: اجْتَمَعَ أفرادُ العائِلَةِ على الطّاوِلَةِ: أي تجمّعوا بصورة تلقائيّة.

– اتّخاذ الفاعل المفعول لنفسه:. افْتَرَشَ الفلاّحُ الأرْضَ الطّيّبَةَ ونَامَ أي اتّخذ الأرْضَ فراشًا

*** معاني انفعل:**

– المطاوعة: طَوَيْتُ الخَيْمَةَ فَانْطَوَتْ. صار المفعول به في الجملة الاستئنافيّة فاعلا فدلّ الفعل انطوى على معنى المطاوعة.

– القيام بالفعل تلقائيّا: انْبَطَحَ السّبّاحُ ثُمّ انْقَلَبَ على بَطْنِهِ: أي أنّ السبّاحَ بطح نفسه ثمّ قلبها بصورة تلقائيّة.

*** من معاني افعلّ:**

– الاتّصاف بلون أو عيب: نزَلَ الثّلْجُ فابْيَضّتِ الأرْضُ / اعْوَجَّ البَابُ

*** معاني استفعل:**

– الطّلب: اسْتَغْفَرَ المُؤْمِنُ رَبّهُ. أي طلب غفرانه.

---

(1) تسمّى المشاركة في تفاعل مشاركة تامّة تعبّر ضرورة عن رغبة مشتركة بين طرفَيْن أو أكثر، فـ «تراسل» تعني أنّ فعل كتابة الرسائل تنجزه جميع الأطراف بنفس القدر أو الرغبة، في حين أنّ المشاركة في فاعل غير تامّة، ففي «جالس» قد لا يكون فعل الجلوس رغبة مشتركة بين الطرفين، وقد لا يجمعهما سوى المكان.

- اعتبار الشيء على صفة : اسْتَغْرَبْتُ نهايةَ القصّةِ أي وجدتها غريبة.
- التحوّل من حالة إلى أخرى : اسْتَغْنَى الرّجُلُ بعدَ فقْرٍ: أي صار غنيّا.
- التشبّه بالشيء : اسْتَأْسَدَ الجُنْدِيُّ : أي تشبّه في استبساله بالأسد.

* **من معاني افعالّ :**
- **الاتّصاف بلون أو عيب:** احمارّ وجْهُهُ خجَلاً

* **من معاني افعوعل :**
- **المبالغة والتكثير:** « اخْشَوْشَنُوا فإنّ الحضارةَ لا تدومُ. » (حديث)
- **الاتّصاف بصفة:** احْدَوْدَبَ ظَهْرُهُ

**** حللّ وطبّق**

قال عبد اللّه بن المقفّع: كان لي صاحب بخيل ألحّ عليّ يوما في أن أزوره، ولكنّي امتنعت. فقال: « أنت تظنّ أنّني سأتكلّف في ضيافتك، لا واللّه، إن هي إلاّ كُسيرات، وملْحٌ وماء». فظننت أنّه يريد أن يستميلني بأن يترك الكلفة، ويهوّن الأمر عليه. ولمّا صرت إليه، قدّم إليّ ذلك الطّعام، وإذا بسائل يقف بالباب: « أطعمونا ممّا تأكلون أطعمكم اللّه». قال:« بورك فيك » . فأعاد الكلام، وأعاد عليه مثلَ ذلك القول، فأعاد عليه السّائل. فقال: «اذهب، ويلك فقد ردّوا عليك». فقال السّائل: « ما رأيْتُ كاليوم أحدا يردّ عن لقمة، والطّعام بين يديه». فقال «اذهبْ –ويْلَكَ– وإلاّ خرجْتُ إليك– واللّهِ– فَدَقَقْتُ ساقَيْكَ» . فقال السّائل : « سبحان اللّه. ينهى اللّهُ أن يُنهر السّائل، وأنت تدقّ ساقيْه؟». فقلتُ للسّائل: «اذهب وأرِحْ نفسك، فإنّك لو تعرفُ من صدقِ وعيده مثل الذي أعرف لما وقفت طرْفةَ عيْن بعد ردّهِ إيّاك.»

الجاحظ (البخلاء ص 121)

- استخرج الأفعال المزيدة من النّص، وحدّد عناصر الزّيادة فيها، وبيّن ما أفادته من معان.
- اكتب ردّا على هذا البخيل تنتقد فيه مذهبه وتدعوه فيه إلى إكرام السّائل.

2 – جدول تأليفي لمعاني المزيد

المعاني / الوزن	أفْعَلَ	فَعَّلَ	تَفَعَّلَ	فَاعَلَ	تَفَاعَلَ	افْتَعَلَ	انْفَعَلَ	افَعَلّ	اسْتَفْعَلَ	افْعَالّ	افْعَوْعَلَ
التّعدية/الجعليّة	+	+									
الصيرورة	+										
الدخول في الشيء	+										
المبالغة والتّكثير		+									+
الاتّجاه في المكان		+									
اختصار عبارة		+									
المطاوعة			+		+	+	+				
بذل الجهد في القيام بالفعل			+								
تكرّر الفعل–وقوعه تدريجيّا			+								
انتقال الفاعل إلى حالة			+						+		
الانتساب إلى مذهب			+								
الاتّخاذ			+								
المشاركة				+	+	+					
حصول الفعل بصورة متتالية					+						
التّظاهر					+						
اتّخاذ الفاعل المفعول لنفسه						+					
القيام بالفعل تلقائيّا							+				
اتصاف بصفة(لون أو عيب)								+		+	+
الطّلب									+		
اعتبار الشيء على صفة									+		
التشبّه بالشّيء									+		

المطلوب : عدْ إلى الجدول وأدخل معاني المزيد المذكورة في جمل.

3 – أهمّ الأسماء المشتقّة

3-1 صيغ المبالغة

**** تذكّر واعرف**

لصيغ المبالغة أوزان كثيرة منها :

	الأوزان القياسيّة				الأوزان السماعيّة		
	الوزن	**المثال**	**الفعل**		**الوزن**	**المثال**	**الفعل**
1	**فعّال**	حمّالٌ	حَمَلَ	1	**فِعّيلٌ**	غرّيدٌ	غرِدَ
2	**مِفعال**	مِهْذار	هَذَرَ	2	**فعّالَةٌ**	عَلاّمةٌ	عَلِمَ
3	فَعُول	ضَحُوك	ضَحِك	3	**فُعَلَةٌ**	طُلَعَةٌ	طَلَعَ
4	**فَعِيلٌ**	سَمِيع	سَمِع	4	**فاعِلَةٌ**	داهِيَةٌ	دَهِيَ
5	**فَعِلٌ**	شَرِهٌ	شَرِهَ	5	**فاعُولٌ**	جاسوس	جَسَّ

**** لاحظ واستنتج**

قالت الخنساء في رثاء أخيها صخرٍ:

خَطّابُ مَحْفَلَةٍ، **فرّاجُ** مَظْلَمَـــةٍ ... إنْ هابَ مُعْضِلةً ، سَنَـى لها بابَا

حمّالُ ألْوِيَةٍ، **قطّاعُ** أوْدِيَـــــةٍ ... **شهّادُ** أنْديَـــةٍ، للوتْرِ **طَلاّبـــــا**

سُمُّ العِدَاةِ، و**فكّاكُ** العنـــاةِ إذا ... لاقى الوغَى، لم يَكُنْ للموتِ **هيّابـا**

لئن كانت الكلمتان «حامل» و«حمّال» مشتقّتين من جذر واحد وهو (ح،م،ل) ودالّتين على أمرين: الحدث هو «الحمل»، وذات قامت به، فإنّهما تختلفان بعد ذلك في درجة الدلالة على الحدث(أي في مقدار قلّته، وكثرته، وضعفه، وقوّته..).. فصيغة «فاعل» لا تدلّ وحدها– بغير قرينة أخرى– على شيء من ذلك إلاّ عن طريق الاحتمال. وبخلاف ذلك تدلّ صيغة «فعّال» بنصّها وصيغتها الصريحة على **الكثرة والمبالغة** في القيام بذلك الحدث، وفيها أيضا دلالة زمانيّة : **كثرة تكرّر الحدث في الزمان.**

**** حلل وطبّق**

– تكرّرت في نصّ الخنساء صيغة المبالغة نفسها. فهل لك أن تنثر النّص مع تنويع الصّيغ؟
– هل تجد بين هذه الصيغ فروقا دلاليّة: سميع، سمِّيع، سمّاع، سمّاعة؟ وضّح ذلك وفسّره.
– انتقلت كلمات عديدة كانت في الأصل صيغ مبالغة للدلالة على الحرفة أو الآلة. اذكر بعضها.
– نشبت خصومة بين صديقيك، انتهت بهما إلى القطيعة. اكتب إليهما رسالة موجزة تفسّر فيها فضل التسامح، وتدعوهما من خلالها إلى الحلم ونبذ العنف مستعملا بعض صيغ المبالغة.

2-3 اسم التّفصيل

**** تذكّر واعرف**

- **أركان التفضيل** ثلاثة : مفضّل + اسم تفضيل + مفضّل عليه (مفضول) : [العَطَاءُ أجْمَلُ مِنَ الْجَمْعِ والْمَنْعِ].
- **صوغه** : يصاغ على وزن **أفعل** إذا اتّصل بفعل ثلاثيّ مجرّد قابل للمفاضلة، ويتحقّق **باسم تفضيل** عامّ (أشدّ، أكثر)+ مصدر، إذا اتّصل بصيغة فعليّة مزيدة، أو صفة على وزن أفعل (لون–عيب)..
- **نوعاه** :– **تفضيل مقارنة** : ولا يكون فيه اسم التفضيل مقترنا بـ(ال)، ولا مضافا: أنا أَكْبَرُ مِنْ عَليّ.
  – **تفضيل مطلق** : ويكون فيه اسم التفضيل مقترنا بـ(ال)، أو مضافا : أنْتَ أَعْظَمُ النّاسِ.

**** لاحظ واستنتج**

قال عنترة بن شدّاد مفتخرا :

1– مَوْتُ الفتى في عزَّةٍ خَيْرٌ لَهُ	مِنْ أنْ يَبِيتَ أسِيرَ طَرْفٍ أكحَلِ
2– قدْ طَالَ عِزُّكُم وذُلّي في الهوي	ومن العجائبِ عِزُّكُم وتذلّلي
3 – لاَ تَسْقِني مَاءَ الْحَيَاةِ بذِلَّةٍ	بَلْ فاسْقِني بالعزّ كأسَ الحَنْظَلِ
4– ماءُ الحياةِ بذلّةٍ كجهنّمٍ	وجهنّمٌ بالعزّ أطيبُ مَنْزَلِ

– قام التفضيل في البيت الأوّل على الصّفة «خيْر»، والصفتان «خير»، و« شرّ» تستعملان للتّفضيل. فقد فضّل الشّاعر أن يموت عزيزا في الحرب على أن يحيا ذليلا في العشق، ولا يعني ذلك التفضيل إنّ العشق شرٌّ. ودليلنا في ذلك أنّ الشّاعر يعجب في البيت الثاني– وهو الفارس الشجاع – من أحوال الهوى معه ومع غيره.

– تعلّق التفضيل في البيت الرّابع بصفة تتّصل بفعل مجرّد (طاب)، فتحقّق بمشتقّ على وزن «أفعل». وفي هذا البيت يفضّل الشاعر جهنّم (وهي مكان العذاب والشدّة) على جميع الأمكنة، شرط أن تقود إليها الفروسيّة والشجاعة والإقدام.

* فدلالة التفضيل إذن هي **اشتراك شَيْأيْنِ في معنى معيّن، وأنْ يزيد أحدهُما على الآخر في ذلك المعنى** كقولك «الشّمْسُ أكْبَرُ مِنَ الأرْضِ» فهما يشتركان في معنى «الكبر» ولكنّ الشمس تزيد على الأرض في هذا المعنى.

* ودلالته أيضا– وهو معنى يشترك فيه مع جميع المشتقّات الاسميّة– **الاستمرار والدّوام** ،لأنّ في التفضيل بناء مخصوصا للعالم وفق درجات معلومة، الغرض منها التمييز. فأنت حين تقول: «هو كريم»، فتلك درجة، وحين تقول «هو أكرم من أخيه» فتلك درجة أخرى، وحين تقول: هو الأكرم فتلك درجة أعلى.

** **حللّ وطبّق**

– حوّل البيتين الثّاني والثّالث من نصّ عنترة من الشّعر إلى النثر، وأقمْه على المفاضلة بين ما يجده الشّاعر وما ينشده.

– المسامحُ أفضلُ: أَجْرِ الجملة في المؤنّث، وفي المثنّى (المذّكر، والمؤنّث) وفي الجمع (المذّكر، والمؤنّث) ؛ ثمّ حوّل الجملة من تفضيل مقارنة إلى تفضيل مطلق.

– أنتج نصّا قصيرا تبرز فيه فضل الحوار بين الشعوب.

3-3 الصفة المشبّهة

**** تذكّر واعرف**

– **تعريفها:** الصفة المشبّهة عند النّحاة « اسم مشتقّ يدلّ على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا عامّا.»

– **أهمّ أوزانها:** (تصاغ من الثلاثي اللاّزم)

* **تصاغ الصفة المشبّهة لصيغة (فَعِلَ) على ثلاثة أوزان:**

أ – فَعِل : الدّال على الفرح أو الحزن على: [فَعِلٌ] للمذكّر؛ و[فَعِلَةٌ] للموئنّث نحو: فَرِحٌ (فَرِحَةُ)، طَرِبٌ، بَطِرٌ، حذِرٌ، تَعِبٌ...

ب–أفْعَل: الدّال على العيب أو الحِلْية أو اللّون على [أفْعَل] للمذكّر؛ و[فعْلاء] المؤنّث نحو: أبْيَضُ(بيضاء).

ج– فعْلان: الدّال على الخلوّ، أو الامتلاء على [فعْلان] للمذكّر، و[فعْلى] للمؤنّث نحو: عطشان (عطشى).

* **تصاغ بدرجة أقلّ من (فَعُلَ) على أوزان شتّى** أشهرها: فَعِيل (كريم)، فَعْل(شهْمٌ)، وفُعَال(شُجاع)، وفَعَال(جَبان)، وفَعَلٌ(حسَنٌ)، وفُعْلٌ(صُلْبٌ)، وفاعِل(طاهِرٌ)...

* **تصاغ بدرجة قليلة، ونادرة أحيانا من (فَعَل) على فيْعل:** ميّتٌ، سيّد...

* كما **تصاغ على مفعول** (صفة مشبّهة باسم المفعول): مَسْنُونُ الوَجْهِ...

← كلّ ما جاء من الثلاثيّ على وزن «فاعل» ولم يكن على معناه(من قام بالحدث) فهو صفة مشبّهة: نحو ضائق في ضَيُق، وطاهر من طَهُر.

**** لاحظ واستنتج**

سُئل أحد الأدباء القدامى أن يصف "أبا نواس" فقال: «عرَفته جميلَ الصُّورةِ، أبْيَضَ اللّوْن، حسَنَ العيْنيْن والمَضْحَكِ، حُلْوَ الابتسامةِ، مسنونَ الوجْهِ، مُلْتَفَّ الأعضاءِ، بيْنَ الطّويل والقصيرِ، جيّدَ البيان، عذْبَ الألْفاظِ..»

في هذا الوصف كثير ممّا يسمّى «صفة مشبّهة» مثل [جميل– أبيض– حسن– حلْو...]، فما الذي تدلّ عليه كلّ كلمة من هذه الكلمات، ونظائرها ؟

← لنأخذْ مثلا كلمة «أبيض» ، فإنّها مشتقّ يدلّ على أربعة أمور مجتمعة: (1) الوصف، أو الصّفة (البياض)؛ (2) الموصوف (الذي يتّصف بذلك الجمال، ونصفه به: لون بشرة أبي نواس)؛ (3) وعلى ثبات ذلك المعنى للموصوف ثباتا زمانيّا عامّا(فالبياض يلازم أبا نواس في ماضيه وحاضره، ومستقبله)؛ (4) وعلى دوام الملازمة غالبا (فلئن لازم البياض أبا نواس، فقد لا يلازمه الجمال في الزمان مطلقا).

**** حلل وطبّق**

– عدْ إلى نصّ «الخَمر والطبيعة» لأبي نواس. استخرج الصّفات المشبّهة. ،وحلّلها بذكر مجالاتها، وبيان أهمّ وظائفها في مبنى النّص ومعناه.

– اكتب نصّا تصف فيه صديقك وصفا ماديّا (السّمات الخِلقيّة) ومعنويّا (السّمات الخُلقيّة) مستعملا في ذلك الصّفات المشبّهة أساسا.

3 ـ 4 النّسبة

**** تذكّر واعرف**

إذا أردت أنْ توضّح شيئا أو تخصّصه، فإنّك تنسبه إلى موطنه أو طائفته أو العِلْم الذي اختصّ به أو إلى عملهأو إلى صفة من صفاته أو إلى غير ذلك من نواحي الحياة ووجوهها وأعمالها؛ فتقول: «تونسيّ» نسبة إلى تونس، و«عربيّ » نسبة إلى الجنس، و« نحويّ» نسبة إلى العِلْم الخاصّ به و«جوهريّ» نسبة إلى صناعته، وتقول هذا العمل «فنّيّ» فتنسبه إلى إحدى صفاته الظّاهرة.

وإذا نظرت إلى الأمثلة رأيت أنّنا عند إيراد النّسبة زدنا على المنسوب إليه ياء مشدّدة مكسورا ما قبلها

القاعدة العامّة للنّسبة :

المنسوب إليه	+ ياء مشدّدة مكسور ما قبلها	= النّسْبة
شعْــر	+ ـــيّ	= شِعْــريّ

**** لاحظ واستنتج**

– أبو الطيّب المتنبيّ شاعرُ **كوفيٌّ** وُلد بها سنة ثلاثٍ وثلاثمائةٍ للهجرةِ
– قال القومُ: «... مِثْلُ هذا يُكْتَسَبُ بالرأيِ ولا يكونُ إلاَّ **سماويًّا**» (الجاحظ– البخلاء)
– رغْمَ سيْطرةِ الآلةِ على جميعِ الصّناعات، بقِيَتْ لبعضِ المنتوجاتِ **اليَدَوِيّةِ** التقليديّةِ حلاوَةٌ خاصّة.
– تُسَمّى الحيواناتُ التي تعيشُ في البرّ والبحرِ حيواناتٍ **برْمائيّةٍ.**
– كانتْ **سوْداويّةَ** الشّعْرِ، **حمْراويّةَ** الخدّيْنِ، **حوْراويّةَ** العيْنَيْن، **حيويّةَ** السّاقيْن، مَمْشُوقَة القدّ..

لاحظْ أنّ النّسبة في الكلمات المسطّرة لم تُصَغْ وفْق القاعدة الأصليّة، ممّا يَعْني أنّ للقاعدة العامّة استثناءات منها : حذف التاء في (كوفة– كوفيّ)، وقلب الهمزة واوا في (سماء– سماويّ/ حوراء– حوْراويّ)، وزيادة الواو في (يد– يدويّ)، وبقاء الهمزة في (برماء– برمائيّ)... ويمكن تلخيص أهمّ تلك الاستثناءات في ما يلي :

– النّسبة إلى الأسماء المختومة بتاء التأنيث: (حذف التاء): هَنْدَسَة– هنْدَسيّ.
– النّسبة إلى الأسماء المقصورة (تُقلبُ ألف المقصور واوا إذا كانت ثالثة [عصا– عَصَوِيٌّ] أو تحذف إذا كانت بعْد ذلك[مُصْطَفى–مُصْطَفِيٌّ])
– النّسبة إلى الأسماء المنقوصة(تُقلبُ ياء االمنقوص واوا ويفتح ما قبلها إذا كانت ثالثة [الصّدي– الصّدَوِيُّ] أو تحذف إذا كانت بعْد ذلك[المُهْتَدي– المُهْتَدِيُّ])
– النّسبة إلى الأسماء المَمْدودة: (في النّسبة من الممْدود ينظر إلى همزته: فإنْ كانت للتأنيث قُلِبتْ واوا : [صحراءُ– صحْراويٌّ] ؛ وإنْ كانت أصليّة بقيت على حالها: [ماء– مائِيٌّ]؛ وإنْ كانت مُنقلبة عن أصل يرجّح إبقاؤها [بناءٌ– بنائيّ].
– النسبة إلى الاسم المتكوّن من حرفين: يَد– يدَويّ؛ أب–أبويّ...
– النّسبة إلى الأسماء التي بها ياء مشدّدة مثل: حَيٌّ– حَيَوِيٌّ ؛ نبيّ– نبويّ، وعليّ– عَلَوِيٌّ.

– النّسبة إلى الأسماء المركّبة: بدرُ الدّين– بَدْرِيّ / أبو سفيان– سُفْيَانِيٌّ / ...
– النّسبة إلى الأعلام (الاسم واللقب): طه حسين– الحُسَيْنِيّ؛ نجيبٌ محفوظ– المحفُوظِيٌّ...
– النّسبة إلى المدن: القاهرة– قاهِرِيٌّ ؛ أذْرَبِيجَان– أَذْرِيٌّ ...

ملاحظة :

– الأصل أن ينسب إلى الاسم في صيغة المفرد.
– وقد يُنسب إلى الاسم في صيغة الجمع: مُلُوكِيٌّ؛ أُمَمِي، دُوَلِيّ، صُحُفِيّ، سَاعاتيّ...
– وقد تكون النّسبة إلى الصّفات مثل: بيضاوي، وحمراويّ...

**** حللّ وطبّق**

* اشرح الأبيات الآتية وحلّل البيت الأخير تحليلا نحويّا تامّا وبيّن المنسوب إليه لكلّ منسوب، ثمّ انسب إلى الأسماء المسطّرة:

قال المتنبّي يمدح ابن العميد :

جاءَ نيْرُوزُنا وأنْتَ مُـــــرَادُهُ ... وَوَرَتْ بالّذي أرادَ زِنَـــادُهْ
هَذِهِ النّظْرَةُ التي نَالَها مِنْـــــ ... ـــكَ إلى مِثْلِها مِنَ الحَـوْلِ زَادُهْ
نَحْنُ في أرْضِ فارِسَ في سُـرورٍ ... ذا الصّباحُ الذي يُرى مِيـلادُهْ
عظّمَتْهُ مَمالِكُ الفُرْسِ حتّـــــى ... كُلُّ أيّامِ عامِهِ حُسّـــــادُهْ
ما لَبِسْنا فيه الأكاليلَ حتّـــــى ... لَبِسَتْها تِلاعُهُ وَوِهـــــادُهْ
عِنْدَ مَنْ لا يُقاسُ كِسْرى أبو سا ... ســانَ مُـلْـكًـا بِهِ ولا أولادُهْ
عربيٌّ لِسانُه، فَلْسَفـــــيٌّ ... رأيُهُ، فَارِسيَّـــةُ أعْيـــــادُهْ

* بيّن الأسماء المنسوبة في الأبيات التالية، واذكر ما نسبت إليه:

قال أحمد بن منير الطرابلسي يمدح صديقا له:

لو قِيلَ للبَدْرِ مَنْ في الأرْضِ تَحْسُدُهُ ... إذا تَجلّـى لقالَ ابن الفُلانـــــيِّ
إبَاءُ فارسٍ في لينِ الشّامِ معَ الـــــ ... ظَّرْفِ العِرَاقيِّ، في النُّطق الحجازِيِّ
لا يَعْشَقُ الدّهْــرَ إلاَّ ذِكْرَ مَعْرَكَـــةٍ ... أوْ خَـوْضَ مَهْلَكَةٍ أوْ ضَرْبَ هِنْدِيِّ
فلَوْ بَصُـرْتَ بِهِ يُصْغِي وأُنْشِـــدُهُ ... قُلْتَ النّواسِـيُّ يُشْجِي قَلْبَ عُـذْرِيِّ

3-5 المصدر الصّناعي

**** تذكّر واعرف**

– **المصدر الصّناعي** : ليس نوعا من أنواع المصادر(وإن كانت بعض الكتب القديمة تدرجه ضمن المصادر)، فهو لا يدلّ على الحدث، وإنّما هو تسمية تطلق على صيغة صرفيّة تمكّن من اشتقاق أسماء تدلّ على معان مجرّدة. وهذه الصيغة الصرفيّة قياسيّة (واحدة)، ويجدر التمييز بينه وبين النّسبة المنسوبة إلى المؤنّث (**هندسةٌ أغلبيّةٌ، وكُتُبٌ عِلْميَّةٌ، وامرأة ريفيّة**) فالتاء التي ينتهي بها المصدر الصّناعيّ أصليّة كـ(علمانيّة)، وليست من باب التأنيث كما رأينا مع أمثلة النّسبة كـ(كتب علميّة) ؛ ولذلك يمكن القول إنّ المصدر الصّناعي من الصيغ المولّدة المقيسة على كلام العرب، لأنّه «مكوّن من اللّفظ المزيد عليه ياء النّسبة وتاء النقل» وهو ممّا تحتاجه لغتنا في هذا العصر، وفي مجال العلم والتكنولوجيا خاصّة.

– **الفروق بين المصدر الأصليّ والمصدر الصّناعيّ** :

المصدر الأصلي	المصدر الصّناعيّ
يشتقّ من جذر	يصاغ من اسم أو ظرف أو حرف
يدلّ على حدث	يدلّ على معنى مجرّد
يصاغ حسب أوزان مختلفة	له طريقة واحدة في الصياغة

**** لاحظ واستنتج**

«فتّشْ عن السّعادةِ الحقّة على ضَوْءِ العِلْمِ والعِرْفان. فإذا وجدتَ مكانَها قلقًا وسُخْطا وشقاءً فتلك آياتُ الإنسانيّةِ الفاضلةِ الحقيقةِ بتطْهير المجتمعِ منْ نَقَائصِه، والنّفس من أوْهامِها، الحقيقةِ ببلوغ السّعادةِ الحقّة، إنّ سعادةَ ز نونُوس لا تفضُل شقاءَنا – نحن دعاةَ العلْمِ والإصْلاحِ– إلاّ كما يَمْكُن أن يفضُل الموتُ براحته المزعومةِ نعمةَ الحياةِ بمتاعبِها وكفاحِها»

نجيب محفوظ – **خان الخليلي**– ص 73.

تضمّن النصّ اسما مصوغا على النّحو التالي: [اسم+ ياء مضاعفة مسبوقة بكسرة+ ـة] = الإنسانيّة: فتغيّرت دلالة إنسان– بعد الزّيادة من المعنى الأصلي(الحيوان الناطق، الجنس)– تغيّرا كبيرا ، إذ أراد المتكلّم بلفظة «إنسانيّة» معنى مجرّدا يشمل مجموع الصّفات المختلفة التي يختصّ بها الإنسان كالعقل والشفقة والرحمة والمعاونة، والخير... وهو ما نجده في النعوت المفسّرة لهذا المصدر الصّناعي في نصّ محفوظ : «... الفاضلة الحقيقة بتطهير المجتمع من نقائصه، والنّفس من أوهامها، الحقيقة ببلوغ السّعادة الحقّة» ومثلها الحرّ والحريّة، والاشتراك والاشتراكيّة،والوطن والوطنيّة، والتقدّم والتقدميّة، والحزب والحزبيّة، والبعد والبعديّة، والكيف والكيفيّة، والأنا و(الأنويّة/الأنانيّة)، والهو والهُويّة.

**** حللّ وطبّق**

بالعودة إلى ما درست من مسائل حضاريّة ونصوص أدبيّة استحضر بعض المصادر الصناعيّة المعتمدة، وبيّن أهمّ المعاني التي أفادتها.

3 ـ 6 التصغـــــير

**** تذكّر واعرف**

– تعريف التصغير[الصّرفي الاشتقاقيّ]: التصغير صيغة صرفيّة يجعل عليها الاسم ليفيد معنى التّصغير.

– صياغة التصغير: يصاغ التصغير على ثلاثة أوزان :

* فُعَيْلٌ (للاسم المتكوّن من ثلاثة أحرف): أهلٌ ⟵ أُهَيْلٌ

قال المتنبيّ: « مَنْ لي بِفَهْمِ أُهَيْلِ عَصْرٍ يَدّعِي   أنْ يَحْسُبَ الهِنْديَّ فيهم باقِلُ »

* فُعَيْعَلٌ(للاسم المتكوّن من أربعة أحرف): زَهْرَةٌ ⟵ زُهَيْرَةٌ

نَبَتَتْ بيْنَ مفاصِلِ صخْرٍ زُهَيْرَةٌ، ضحِكَ الجَبَلُ وقال: «كَمْ تحْتاجينَ مِنْ زَمَنٍ لِتَصيري جَبَلاً!»

* فُعَيْعِيلٌ (للاسم المتكوّن من خمسة أحرف): كافُورٌ⟵كُوَيْفِيرٌ

قال المتنبيّ: « أَوْلى اللِّئامِ كُوَيْفِيرٌ بِمَعْذِرَةٍ   في كُلِّ لُؤْمٍ وَبعْضُ العُذْرِ تَفْنِيدُ»

⟵ إذا وقعت الألف في الاسم المصغّر حرفا ثانيا قلبت واوا: خالد ⟵ خُوَيْلِدٌ

ذا وقعت الألف في الاسم المصغّر حرفا ثالثا قلبت ياء: كتاب ⟵ كُتَيِّبٌ

– معاني التصغير:

للتّصغير معان عدّة منها: **التصغير الحقيقيّ**: (الكريّات الحمراء..)، **الاستحسان** (...**سويعات** لذيذة)، **التقليل**(في الغابة شجيرات)، **تقصير المدّة الزمانيّة أو المسافة**(وصلت قبيل موعد الإفطار /أسكن بعيد محطّة القطار)، **التودّد والعطف**:(لي جُدَيْدَة ترأف بي)، **الحسرة**: (ضاعت قطيْطَتي)، **السخرية والاستخفاف**: (أأنت شُوَيْعِرٌ؟)

**** لاحظ واستنتج**

تَرامتْ أمامَ عيْنيْه حديقةٌ غنّاءُ. وقفَ يُصيخُ إلى أصْواتِ العصافيرِ الصّغيرةِ. ويَعْجَبُ من تلك الفراخِ التي تجرّبُ الطيرانَ لأوّلِ مرّةٍ تحت رعاية أمّهاتِها...، فهي لا تَمَلُّ المحاولةَ رغْمَ السقطاتِ، وهي تنعَمُ ببعض التحليق.. ويتأمّلُ تلك الشجيراتِ الخضراءَ، وما ينساب بينها من ماءٍ دافق، تحتضنه سواقٍ متناسقةٌ... ويصرف في هذا الجمالِ البديعِ:الأشجارِ، والألوانِ، والشذى، والغناءِ...– سويعاتٍ لذيذةً.. يقطعها يوميّا هنا قبيل الانخراط في زِحامِ المدينةِ، ومشقّةِ العملِ.. إنّه هنا يمارسُ كلَّ طُقوسِ الحريّةِ. فلِمَ الشَّكَاةُ إذن ؟

عبّر المتكلّم في هذا النّص عن التصغير بطرق مختلفة:

– التصغير المعجمي: الفراخ: صغار العصافير...

– التصغير التركيبيّ: العصافير الصّغيرة...

– التصغير الصرفيّ : الشجيرات، سويعات، قبيل.

**** حللّ وطبّق**

نظم صفيّ الدّين الحلّي قصيدة في المدح، أكثر الأسماء الواردة بها مصغّرة، وقد اخترنا من مقدّمتها هذه الأبيات الآتية، فهات أصل كلّ مصغّر فيها:

نَزَلَتْ جُوَيْرَهْ فَقَضَى حُقَيْقِـــي وصَانَ حُرَيْمَتِي وَبَنَى مُجَيْـدِ

وحَنَّ على كُسَيْرٍ في قُلَيْبِـــي كما حنَّ الأُبَيُّ علـى الوُلَيْـد

(..) دُوَيْنَكَ يا أُهَيْلَ الجُودِ منّـي نُظَيْمًا في وُصَيْفِكِ كالـعُقَيْـدِ

أُحَيْسِنُ مِنْ قُصَيْدِ، مِنْ قُبَيْلـي وأَحْلى مِنْ نَظَيِّمٍ مَنْ بُعَيْـدي

* اذكر المعاني التي أفادها التّصغير في ما يلي:

«عُدْتُ إلى مَوْطِنِي، ودخَلْتُ غُرَيْفَتِي الحبيبةَ، فانثالَتْ عَلَيَّ الذّكْرياتُ، هنا قَضّيْتُ أحلى سُوَيْعاتِ حياتي، بَيْنَ لُعَبِي وكُتُيّباتي، وهناك في الأعلى، فُوَيْنيسٌ يَملأُ المكانَ نورًا ، ويقاومُ معي ظلامَ اللّيالي، وفي وَسَطِ هذا العُوَيْلَمِ طُوَيْولَةٌ عليْها وُرَيْقاتٌ وبعْضُ أقْلامٍ، وقدْ كانتْ على صِغَرِها مَجْمَعَ أُصَيْحابي، هُنا تعَلّمتُ وحَلُمْتُ، وهنا تألّمتُ وحزنتُ، هنا اسْتَمَعْتُ إلى آخرِ حِكاياتِ جُدَيْدتي... وهنا كَتَبْتُ أوّلَ مُحاولاتي الشّعريّة.. ما أعظمكَ مكاناً، وأجلّك زماناً... ها قُدْ عُدْتُ إليْكَ بيْتَنا الجَميلَ لأعيشَ مرّةً أُخرى بينَ جَنباتِكِ... لأتنفّسَ مرّة أُخرى هواءَكَ.. فأنْتَ أكبَرُ منَ النّسيانِ...»

فهرس النّصوص

التواصل الشفويّ

ورقات لغويّة

فهرس الورقات المنهجية

فهرس الرّسوم